

Ecdotica

4

(2007)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Italianistica**

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**



Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi,
Pedro M. Cátedra, Roger Chartier, Umberto Eco,
Conor Fahy, Inés Fernández-Ordóñez, Hans-Walter Gabler,
Guglielmo Gorni, David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga,
Mario Mancini, Armando Petrucci, Amedeo Quondam,
Ezio Raimondi, Roland Reuss, Peter Robinson,
Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni,
Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani, Camilla Giunti,
Amelia de Paz, Marco Veglia

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

C^EE

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

Carocci editore,
Via Sardegna 50, 00187 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- DAVID PARKER, Il testo del Nuovo Testamento: i manoscritti,
le varianti e le moderne edizioni critiche 7
- NEIL HARRIS, La sopravvivenza del libro, ossia appunti
per una lista della lavandaia 24
- ALBERTO SEBASTIANI, *Il Fabbricone* 1959-1961:
una “bassanizzazione”? 66
- DANIEL FERRER, Pourquoi la textologie russe? 101
- GIORGIO FORNI e MARCO VEGLIA, Ezio Raimondi: il metodo
di un filologo umanista 129

Foro

- Nella rete 159
- COSTANZO DI GIROLAMO, Esperienze filologiche nella rete, p. 160 · UMBERTO
ECO, Dubbi e sospetti, p. 167 · PETER ROBINSON, Current Directions in the
Making of Digital Editions: towards interactive editions, p. 176 · PETER SHIL-
LINGSBURG, Reflections on editing and the web, p. 191

Questioni

- HANS WALTER GABLER, The Primacy of the Document
in Editing 197
- FRANCESCO BENOZZO, Etnofilologia 208
- STANO MORRONE, Tra «scuola storica» e «metodo estetico» 231

Testi

NICOLÒ MANIACUTIA, «Corruzione e correzione dei testi», a cura di ROSSANA GUGLIELMETTI, con un saggio di VITTORIO PERI

FRANCISCO RICO, Premessa, p. 267 · ROSSANA GUGLIELMETTI, L'autore e il testo, p. 269 · NICOLÒ MANIACUTIA, «Corruzione e correzione dei testi», p. 272 · VITTORIO PERI, Critica testuale nella Roma del XII secolo, p. 288

Rassegne

Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google* (PAOLA ITALIA), p. 299 · *Pratiques philologiques en Europe. Actes de la journée d'études organisée à l'École des Chartres le 23 septembre 2005*, réunis et présentés par Frédéric Duval (ANDRÉS SORIA OLMEDO), p. 311 · Sandro Orlando (a cura di), *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna* (ARMANDO ANTONELLI), p. 320 · Paolo Trovato (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco* (GIUSEPPE LEDDA), p. 331 · Keith Whinnom, *The Textual History and Authorship of Celestina* (GUIDO CAPPELLI), p. 340 · Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo* (ELISA DI RENZO), p. 342 · Marco Dorigatti (a cura di), *Ludovico Ariosto, Orlando furioso secondo la princeps del 1516* (JOSÉ MARÍA MICÓ), p. 347 · Giuseppe Finocchiaro, *Cesare Baronio e la Tipografia dell'Oratorio* (ELISA DI RENZO), p. 353 · James Raven, *The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade* (TYLER FISHER), p. 358 · Raul Mordenti, *Informatica e critica dei testi* (FRANCESCA TOMASI), p. 360 · Philippe Baret, Andrea Bozzi, Laura Cignoni, Caroline Macé (a cura di), *The evolution of texts: confronting stemmatological and genetical methods. Proceedings of the International Workshop held in Louvain-la-Neuve (September 1-2, 2004)* (MARCO PASSAROTTI), p. 366 · *Genesis: Manuscripts – Recherche – Invention. Revue internationale de critique génétique*, n. 27 (2006) (ELEONORA MARANGONI), p. 369

Cronaca

PAOLO CHIESA, Storicità e processo nella critica ricostruttiva.

Un ricordo di Giovanni Orlandi (1938-2007)

377

CLiP 2006: Languages and Cultural Heritage in a Digital World, Londra, 29 giugno - 1 luglio 2006 (VALENTINA NOTARBERARDINO), p. 382 · “Prassi ecdotiche” a Milano (ALBERTO CADIOLI e PAOLO CHIESA), p. 390

POURQUOI LA TEXTOLOGIE RUSSE?
AVEC DES EXTRAITS DE B. V. TOMACHEVSKI,
B. M. EICHENBAUM *ET AL.* *

DANIEL FERRER

Les Français ne s'intéressent guère aux sciences du texte telles qu'elles sont pratiquées par leurs voisins. Si la philologie allemande, souvent brandie depuis plus d'un siècle à titre d'exemple ou de repoussoir, jouit chez nous d'une notoriété certaine, on ne peut pas dire pour autant qu'elle y soit réellement connue. Le *textual criticism* anglo-saxon et la *variantistica* italienne ont encore moins pénétré notre débat critique.

À vrai dire, le problème de l'établissement du texte et les questions d'édition, théoriques ou pratiques, suscitent étonnamment peu d'intérêt parmi nos littéraires et ne sont généralement même pas au programme de la formation des étudiants en littérature moderne. En dehors des études bibliques, antiques ou médiévales, les mots de «critique textuelle» sont souvent employés en français au sens de critique immanente, qui se fonde sur le seul texte de l'œuvre. La période structuraliste et poststructuraliste que nous venons de traverser n'a paradoxalement rien arrangé: l'intérêt passionné et souvent exclusif pour le *texte* de l'œuvre littéraire n'a pas particulièrement aiguïté la curiosité concernant la variabilité des incarnations matérielles de ce texte ou suscité l'inquiétude concernant la

* Nous avons le plaisir de publier en bonnes feuilles la préface de Daniel Ferrer à *La textologie russe. Anthologie*. Textes [de B. V. Tomachevski, N. K. Piksyanov, B. M. Eichenbaum *et al.*] traduits par Marina Reverseau, révisés par Marguerite Aymard et Nathalie Gaylius; réunis et présentés par André Mikhaïlov, André Grichounine et Daniel Ferrer; notes et notices par Caroline Bérenger. Paris, CNRS, collection «Textes et manuscrits», dirigée par P.-M. de Biasi et D. Ferrer, sous presse. Nous joignons au texte de la préface du professeur Ferrer, que nous remercions pour son aimable collaboration, une sélection d'extraits qui permettent de se faire une idée du contenu de cet intéressant ouvrage.

fiabilité de la version utilisée pour son interprétation. Se préoccuper de l'histoire du texte a pu sembler un prétexte pour retarder indéfiniment l'étude du texte lui-même.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que nous ignorions tout de la lointaine textologie russe¹. Et pourtant, sans que nous le sachions, les noms de certains des plus éminents textologues nous sont familiers: Boris Tomachevski au premier chef, mais aussi Boris Eichenbaum, occupent une place de choix dans notre panthéon critique, en tant que membres éminents de l'école «formaliste». Le formalisme russe, tardivement reconnu en Occident, aura finalement été un des mouvements critiques les plus influents du vingtième siècle et le structuralisme français s'est plu à le saluer comme un précurseur. Une des raisons principales de l'engouement dont il a été l'objet, à partir de la deuxième moitié des années soixante, était sans doute que l'étude immanente et synchronique du texte, à laquelle on tend à le réduire, semblait offrir une échappatoire aux écueils symétriques de l'histoire littéraire et de la philologie. Ce n'est donc pas sans une certaine surprise que nous constatons que Tomachevski ne se désintéressait pas des manuscrits et ne tenait pas l'histoire du texte pour quantité négligeable, qu'il a, bien au contraire, consacré de nombreux travaux pratiques et théoriques à ces questions et qu'il a publié un manuel de textologie. On remarque même que sa carrière de textologue a été beaucoup plus longue que sa carrière «formaliste», mais il n'est pas juste d'opposer les deux. Dans les études formalistes, on peut relever des mots, comme «processus littéraire» et «choix» traduisant une conception dynamique de la textualité, tandis que dans les meilleurs travaux textologiques, les notions de système² et de fonction sont constamment présentes, explicites ou sous-jacentes.

¹ Une rencontre bilatérale entre chercheurs russes et français a donné lieu il n'y a guère a un ouvrage en russe, avec résumés en français: *Problemy tekstologii i edicionnoj praktiki. Opyt' francuzskih i rossijskih issledovatelej*, Michel Delon et Katia Dmitrieva, eds. O.G.I., Moscou, 2003. On peut consulter le compte rendu de Catherine Viollet dans *Genesis*, 23 (2004). Roger Laufer avait essayé d'acclimater le terme de textologie dans son *Introduction à la textologie: vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse, 1972.

² C'est particulièrement vrai du versant génétique de la textologie (voir ci-dessous), mais aussi de la part purement philologique. D. S. Likhatchev s'élève contre la pratique traditionnelle de l'émendation, qui repose sur l'idée que «les copistes altèrent toujours le texte et [que] cette altération doit être éliminée par le biais d'une correction essentiellement conjoncturelle de chaque passage, pris à part, ou par rapport aux autres copies». Il faut considérer que le texte est modifié comme un tout, mais aussi examiner les altérations comme un tout. C'est l'interférence de ces deux globalités que Cesare Segre étudiera comme diasystème. Les formulations de Likhatchev («Notons tout d'abord que

On pourrait d'ailleurs essayer d'expliquer l'originalité et le développement remarquable de l'école russe de textologie par la conjonction de deux facteurs disparates: cet héritage, direct ou indirect, des formalistes et une conjoncture politique tout à fait particulière, à la fois incitatrice et inhibitrice. Une fois retombée l'effervescence intellectuelle de la période post-révolutionnaire, les études formalistes sont vite devenues suspectes d'esthétisme bourgeois. En revanche, un nombre considérable de chantiers d'édition se sont ouverts à cette époque, offrant un débouché aux spécialistes de l'œuvre littéraire. Dès 1918, l'édition des classiques est prise extrêmement au sérieux par l'État soviétique qui, afin de rendre enfin accessible aux masses les ouvrages classiques, mutilés par la censure tsariste et exploités par les éditeurs capitalistes, va instaurer un monopole d'État de ces éditions³. On peut s'étonner de ce que, bien loin de vouloir faire table rase du passé, de rejeter la culture bourgeoise et aristocratique (comme le fera plus tard la révolution culturelle chinoise), le nouveau pouvoir ne trouve rien de plus pressé, dans la situation critique de 1918, que de rééditer massivement les classiques russes et d'entretenir la flamme du culte des «grands écrivains». La censure de fer de la période tsariste a rendu indirectement ce service aux écrivains qui étaient ses victimes de leur conférer un brevet d'anti-tsarisme et de les pourvoir d'une aura révolutionnaire qui déborde sur pratiquement toute la littérature du passé.

Comme le rappelle Eichenbaum, Lénine prend un intérêt personnel et appuyé à la question de l'établissement des textes, demandant l'incarcération immédiate des responsables d'une édition mal faite (de textes politiques, il est vrai) pour les obliger à coller des encarts sur les exemplaires défectueux et exigeant l'individualisation des responsabilités éditoriales... On ne s'étonnera pas, dès lors, du soin apporté à la réalisation des tâches d'édition. Ce genre de méthode ne s'est heureusement pas implantée durablement, d'où sans doute un relâchement qui obligeait périodiquement à des rappels à l'ordre, comme cet éditorial de la

nous devons non seulement faire le constat de chaque modification du texte, mais aussi l'expliquer en la mettant en relation avec d'autres changements à une étape donnée de l'histoire du texte et rechercher derrière le texte son créateur, son copiste, son éditeur, leurs conceptions du monde, leurs opinions, leur rapport au texte, conscients ou inconscients.») anticipent aussi dans une large mesure celles de Jerome McGann.

³ La fin de ce système, trois quarts de siècles plus tard, lors de l'effondrement du régime, a libéré bien des énergies, mais a eu, dans un premier temps, pour conséquence fâcheuse une prolifération d'éditions concurrentes bâclées des mêmes textes supposés rentables, au détriment des autres et au péril de tout travail éditorial sérieux.

Pravda du 20 mai 1952, intitulé «Pour un contenu idéologique de haut niveau dans le travail éditorial!».

Les formulations idéologiquement correctes sont de rigueur, mais elles servent parfois à défendre des conceptions esthétiquement audacieuses: ainsi Eichenbaum, pour relativiser l'importance de la «dernière volonté de l'auteur» auxquels certains éditeurs veulent conférer une valeur quasi-juridique absolue, proclame son refus d'assimiler l'œuvre à une «propriété individuelle. Elle est davantage la propriété du peuple que celle de l'auteur». Sous couvert de cette formule quelque peu démagogique, c'est une conception originale du texte qui transparaît, orientée vers la réception plus que vers la production.

De fait, la situation s'est révélée dans l'ensemble extrêmement favorable au travail d'édition, comme en témoignent de très nombreuses réalisations, mais aussi la qualité du discours réflexif produit par les textologues, ensemble de précis méthodologiques ou de spéculations théoriques (toujours enracinées dans une connaissance approfondie des documents) dont nous présentons aujourd'hui un échantillon au lecteur français.

Le propos des textes ici réunis n'est pas de donner des recettes toutes faites pour la fabrication des éditions. Ils sont unanimes à condamner l'application mécanique de préceptes quels qu'ils soient et à réclamer avant tout «des connaissances, du tact, du savoir-faire et de la prudence». Tomachevski va même jusqu'à exprimer son scepticisme concernant l'influence réelle des théories éditoriales sur la pratique des éditeurs. Ce qu'on y trouvera, c'est une discussion des principes généraux et de leur application, solidement argumentée sur la base d'exemples nombreux empruntés à la littérature russe⁴. Les spécificités de cette littérature et de son histoire expliquent certaines des caractéristiques de la textologie. Ainsi, la richesse de la réflexion sur la censure et l'autocensure y est, comme le notent A. Mikhaïlov et A. Grichounine dans leur préface, sans équivalent en Europe occidentale. En effet les textologues, éditant les classiques de la littérature russe, se trouvaient à chaque instant confrontés aux traces massives de la censure tsariste – mais sans doute aussi étaient-ils particulièrement sensibilisés à cette question par la situation historique dans laquelle ils vivaient, et le plaisir avec lequel ils dénoncent les outrages du censeur semble particulièrement vif. En entendant Ermilov se vanter de ce que les «textologues et les rédacteurs soviétiques poursuivent leur combat contre les effets de la censure tsariste sur la lit-

⁴ Dans le cas d'A. Mikhaïlov, qui plaide pour une textologie comparative, le champ d'investigation est élargi bien au-delà de la littérature russe.

térature!», on peut penser qu'il pointe indirectement les effets non moins écrasants d'une censure plus récente.

À travers les controverses et polémiques, souvent violentes, soulevées par les problèmes concrets de l'édition des textes, c'est tout un débat sur le statut esthétique des œuvres qui s'esquisse. Pour une partie des textologues, l'importance historique d'une version, le rôle qu'elle a pu jouer dans l'histoire littéraire, ne doit pas entrer en ligne de compte; ils n'accordent donc aucune valeur particulière au texte de l'œuvre telle qu'elle a été originellement publiée. Ainsi Tchoukovski se félicite de ce que le Nekrassov aujourd'hui publié soit totalement différent de celui que connaissaient les générations antérieures. Pour L. Gromova-Opoulskaïa, s'appuyant sur Vinokour, la curiosité des historiens pourra être satisfaite dans les notes et commentaires, mais ne doit pas affecter le choix du texte publié. Et, malgré le contexte encore officiellement marxiste, Gromova affirme en 1987 que «l'approche historique des grandes créations artistiques n'est pas acceptable, car elles n'appartiennent pas à l'histoire mais à l'éternité». Il s'agit tout simplement de «se mettre au service du génie» en désignant la version définitive, puisque «nous avons affaire non à des valeurs historiques relatives mais absolues et éternelles». Publier des versions multiples de tels chef-d'œuvres absolus c'est attenter à leur identité, ce qui équivaldrait tout simplement à la destruction de la culture et du patrimoine national.

Peut-être parce qu'il était spécialiste de textes médiévaux, Likhatchev avait adopté un point de vue inverse, soulignant que «le texte de l'auteur n'est pas toujours le meilleur [...] sur le plan de l'histoire littéraire». Loin de la vision absolutiste de Gromova, il prônait un relativisme subtil, distinguant divers types de textes et divers types de regards posés sur ces textes. Il ne refuse pas la notion de texte canonique, mais c'est parce qu'elle repose sur un fait incontestable: il faut bien qu'il existe un texte reconnu qui soit lu par le public, sur la base duquel des discussions critiques peuvent s'engager. Cette notion n'est toutefois valable que pour le texte littéraire, ou considéré d'un point de vue littéraire. Pour un texte historique, ou considéré d'un point de vue historique, il ne saurait être question de texte canonique: la pluralité des sources, la dynamique du passage d'une version à l'autre, sont des éléments indispensables. Mais Likhatchev voit bien que cette perspective dynamique est également passionnante pour le texte littéraire considéré d'un point de vue esthétique.

l'approche historique est l'inverse de l'approche esthétique et différencie résolument la textologie des sources historiques de celle des œuvres littéraires [...]. Cette distinction n'a cependant pas de valeur absolue. En réalité, au niveau le

plus élevé de la perception esthétique de l'œuvre, le lecteur commence précisément à s'intéresser à sa dynamique. L'étude du processus de création qui se fait jour dans les œuvres de génie lui procure une jouissance esthétique: il tire un plaisir esthétique de la quête du mot, effectuée par l'auteur, du perfectionnement progressif du projet et de sa réalisation. Une stabilisation du texte, son traitement textologique en vue de parvenir à une forme définitive, ne peut que contrarier cette approche esthétique, au plus haut niveau.

C'est bien cette contradiction profonde qui a conduit, en France, à une séparation de principe de l'approche éditoriale, qui vise à *établir* le texte, et de l'approche génétique, qui tend à déstabiliser le texte en le considérant dans la pluralité de ses incarnations successives. Pour les Russes, au contraire, il s'agit de deux versants d'une même discipline⁵. Comme le déclarent Jdanov et Goudzi,

La question du texte définitif ne suffit pas à la résolution des problèmes auxquels est confronté le textologue qui doit offrir à tout lecteur la possibilité d'étudier une œuvre tout au long de son développement. Pour cela, il n'existe qu'un seul moyen: la publication des variantes des brouillons. Les variantes manuscrites des grandes œuvres permettent de lever le voile sur le processus de création. Elles font le récit de ce que l'on ne trouve ni dans les articles, ni dans les lettres, ni dans les mémoires. Elles enregistrent, comme des instantanés, les fluctuations les plus ténues de la volonté de l'auteur. [...]

La textologie soviétique a hissé à un niveau scientifique le problème de la publication des variantes. En les distinguant du texte définitif, elle a montré, preuves à l'appui, qu'elles représentaient un matériau des plus précieux permettant d'étudier de manière approfondie le projet, le processus de création et la gestation de l'œuvre, sa composition lexicale, sa structure grammaticale et les procédés littéraires.

Les textologues se penchent donc sur les états antérieurs des textes qu'ils éditent, non seulement, comme tout bon philologue, pour corriger les leçons fautives de l'imprimé, pour y retrouver une authenticité native qui aurait été pervertie ultérieurement par les erreurs des typographes, les distractions de l'auteur, les coercitions de la censure ou les lâchetés de l'autocensure, mais aussi pour essayer de comprendre le processus de la création littéraire.

⁵ On notera quelques divergences de définition: pour Eichenbaum la textologie désigne le travail d'édition, pour Likhatchev elle ne s'occupe que de l'histoire du texte. Il est clair toutefois que ce qui caractérise la textologie russe, c'est bien l'alliance des deux.

C'est bien pour cette raison qu'il a paru judicieux de faire paraître cette anthologie de textologie russe dans une collection qui est d'habitude exclusivement consacrée à la critique génétique: en plus d'une réflexion de grande qualité sur les principes de la critique textuelle, et en symbiose avec cette réflexion, les généticiens français y trouveront bien des matériaux propres à alimenter leurs propres spéculations. Certaines de ces idées ont été plus tard redécouvertes indépendamment par la critique génétique, d'autres conservent toute leur nouveauté.

Elles concernent aussi bien des questions épistémologiques fondamentales pour la discipline que des considérations pratiques. Dans la première catégorie, par exemple, Tomachevski insiste sur le caractère nécessairement fragmentaire du matériau génétique: «nous ne disposons jamais de données complètes pour reconstituer la trajectoire de la création dans tous ses détails. Les documents nous parviennent par bribes confirmant simplement certains points du fil créateur». Mais ce caractère lacunaire est propre à toute documentation historique et ne «signifie pas que ce fil lui-même n'existe pas. C'est tout l'art de l'historien de savoir mener sa recherche en vue de reconstituer ce fil à partir de ces points, de le mener avec tact pour le reconstituer de manière probante et non de laisser libre cours à son imagination». Il insiste sur le rôle du *projet* pour polariser les données éparses, aux yeux du généticien, mais aussi de l'écrivain lui-même:

la découverte du projet nous autorise à rassembler divers documents du travail de création qui ne figuraient jusqu'alors qu'en qualité d'extraits et d'ébauches disparates. L'existence d'un projet témoigne d'une certaine *unité créatrice*, d'une œuvre en tant qu'entité unique donnant, à une période donnée, une perspective précise et une orientation réfléchie au travail de l'auteur.

Il remarque d'ailleurs que l'histoire de la littérature travaille elle aussi sur des données très incomplètes.

Les objets d'étude de l'historien de la littérature sont dispersés et séparés les uns des autres. Ils constituent des «points» indépendants entre lesquels il est difficile «d'interpoler», de reconstituer les maillons intermédiaires et par conséquent, il n'est pas aisé de tracer les lignes d'évolution passant par ces points. C'est précisément ce caractère statique des œuvres littéraires en tant qu'objets d'observation qui a contraint les historiens de la littérature à rechercher constamment des méthodes permettant soit de multiplier le nombre d'objets d'observation («interpoler») – en étudiant par exemple la littérature de masse, «mineure», qui offre un matériau beaucoup plus large pour les collationner

ments ou les comparaisons –, soit en cherchant dans les ouvrages eux-mêmes les traces du mouvement, afin de débusquer dans les objets statiques proprement dits des éléments de dynamique et de cinématique.

Mais l'étude de la genèse des œuvres individuelles vient précisément au secours de l'historien de la littérature pour réduire les incertitudes et affermir son analyse:

on découvre non plus un phénomène statique, mais le processus littéraire de son élaboration et de la détermination de ses caractères propres. En étudiant les projets de l'auteur, on met souvent à jour des liens non évidents à première vue entre les divers ouvrages d'un même auteur. En étudiant ses projets non aboutis et ses brouillons, nous trouvons fréquemment les chaînons manquants du cycle d'évolution qui permettent «d'interpoler», de combler les intervalles entre les divers objets observés. L'histoire du texte (au sens large du terme) offre le mouvement à l'histoire littéraire, un matériau qui ne se découvre pas en surface mais est enfoui dans le laboratoire de l'auteur.

Si l'étude des projets a bien une valeur heuristique considérable, il importe, en revanche, de ne pas hypostasier ces visées toujours provisoires. Tomachevski réfute de manière convaincante l'idée, soutenue par certains généticiens français comme par certains textologues russes, que la connaissance de l'histoire de la création serait déterminante pour la compréhension de l'œuvre. En effet, il est impossible de se fonder sur les documents de genèse pour établir l'intention de l'auteur dans son œuvre, car ce que révèlent avant tout de tels documents, c'est le caractère fluctuant de cette intention, en fonction des événements extérieurs, mais aussi en fonction de la dynamique propre de la création, ce qui implique que, dans une certaine mesure, l'écrivain ne sait pas ce qu'il veut faire avant d'écrire, et même, ne sait pas ce qu'il fait en écrivant. Ce n'est

ni l'intention de l'auteur, ni le chemin qu'il a parcouru jusqu'à la création de l'œuvre qui lui donnent son sens. La psychologie individuelle de l'auteur n'a ici pas plus d'importance que celle du lecteur occasionnel. L'important, c'est l'ouvrage tel qu'il apparaît finalement; et c'est l'analyse de ce qu'inspire cet ouvrage au lecteur idéal, c'est-à-dire à celui qui est susceptible de le comprendre complètement, qui permet de dégager son orientation interne. Une œuvre n'est pas créée uniquement par un homme, mais aussi par l'époque, comme c'est l'époque qui engendre les faits historiques. Sous bien des rapports, l'auteur n'est qu'un instrument. Souvent, il s'empare d'un matériau déjà constitué, offert par la tradition littéraire à partir duquel, une fois introduit dans

son ouvrage, s'exerce son apport personnel, c'est-à-dire ce qui est caractéristique de sa personnalité d'artiste. La téléologie interne d'une telle procédure de transfert peut être déterminée tout à fait indépendamment de l'intention de l'auteur.

A côté de telles considérations théoriques, le généticien trouvera aussi une réflexion pragmatique sur les modalités d'exposition qui sont à sa disposition. B. Eichenbaum s'interroge sur l'utilité des interminables listes de variantes, surtout si ces variantes sont strictement grammaticales, et met en doute l'intérêt que peuvent présenter d'abondantes transcriptions des brouillons, difficilement capables de rendre compte de manière satisfaisante des manuscrits les plus complexes et dans lequel peuvent se glisser toute sorte de fautes d'impression! Il n'hésite pas à suggérer de les remplacer par des reproductions photographiques. Il remarque que publier la transcription de l'ensemble des brouillons de Tolstoï ne demanderait pas moins de 25 volumes. Or à qui seraient-ils destinés? Le spécialiste «se référera de toute façon aux originaux, ou à l'extrême rigueur à des photocopies». Pour le non-spécialiste, il vaut mieux les remplacer par un récit de genèse appuyé sur un choix d'exemples. On est obligé de reconnaître la justesse de cette analyse, qui est restée valable au moins jusqu'à ce que, tout récemment, les publications hypertextuelles des dossiers de genèse permettent enfin de concilier les exigences contradictoires de publics différents, de juxtaposer à la demande transcriptions et fac-similés, mise à disposition intégrale des documents et itinéraires de découvertes progressifs à travers l'archive.

Le fait que les études de genèse russes soient, comme nous l'avons vu, étroitement alliées aux préoccupations éditoriales a pour conséquence d'introduire des nuances intéressantes par rapport au point de vue des généticiens français, par exemple une relativisation du seuil du «bon à tirer», et un intérêt plus marqué pour les phases de l'histoire du texte qui suivent la première publication. De ce fait aussi, et à cause du rôle historique de la censure, la textologie s'est intéressée, davantage que la critique génétique, peut-être trop prisonnière du mythe romantique du créateur solitaire, aux «interventions extérieures, volontaires (éditeurs, amis, parents) ou involontaires (copistes, typographes, correcteurs)» dont il n'est pas toujours facile d'isoler les répercussions au sein du processus de création.

BORIS V. TOMACHEVSKI (1928)

Une œuvre littéraire, comme d'ailleurs toute œuvre d'art, ne se crée pas d'emblée. Sa création est précédée par un travail long et complexe qui fournit un texte plus ou moins parachevé. Mais ce stade d'achèvement une fois atteint, l'auteur, dans la plupart des cas, poursuit son travail sur l'ouvrage et chaque nouvelle édition donne en général une version nouvelle par ses *détails et parfois dans son ensemble*. La nature de ce travail dépend des modes personnels de création de l'auteur et du type de motifs à l'origine des modifications. Aussi nous sera-t-il difficile de faire des généralisations trop larges et serons-nous contraints d'examiner l'histoire du texte dans des cadres rigoureusement individuels, séparément pour chaque auteur et pour chaque œuvre. Il peut y avoir une infinité de formes diverses de modulation du texte. Mais généralement le texte de l'ouvrage se révèle être un phénomène fluctuant, variable et sa création même suppose un travail préliminaire. [...]

Un travail scientifique sur l'histoire d'un texte ne peut se limiter à un simple enregistrement de documents et des modifications du texte établi avec précision par le collationnement des documents étudiés. À cet enregistrement doit s'ajouter l'établissement d'une classification des variantes et leur interprétation. La classification doit être fondée sur l'étude de la nature des modifications effectuées. Elle doit s'appuyer sur les fondements de la critique du texte et il faut en premier lieu différencier les modifications mécaniques (erreurs typographiques) des corrections voulues par l'auteur. Les variantes de l'auteur doivent ensuite être réparties en catégories de modifications, soit liées entre elles, soit indépendantes. Les modifications indépendantes sont à leur tour soumises à une classification selon laquelle les modifications entrent dans un système de corrections pratiqué sur l'ensemble de l'œuvre (par exemple, la suppression des diminutifs dans *Les Pauvres Gens*) ou sont occasionnelles. Le système doit être vérifié, c'est-à-dire qu'il faut absolument déterminer en examinant la totalité du texte dans quelle mesure il a été appliqué avec rigueur tout au long du texte et s'il ne subsiste pas des passages qui auraient dû être corrigés en vertu du système adopté mais qui n'ont pas été modifiés de fait. On doit procéder de même par rapport aux modifications interdépendantes. Mais par ailleurs, chaque modification (et inversement chaque endroit où nous sommes en droit d'attendre un changement) doit être étudiée du point de vue du contexte immédiat et il faut s'assurer qu'il n'existait pas de raison particulière de l'adop-

tion de telle ou telle rédaction compte tenu du texte joutant le passage étudié. [...]

Interrogeons-nous en effet sur les attentes d'un historien de la littérature vis-à-vis de l'histoire du texte. L'historien de la littérature étudie l'évolution littéraire (on entend évidemment ce mot non dans le sens élémentaire d'un déroulement régulier et uniforme, mais compte tenu des sauts, des heurts dans le processus, des changements d'orientation...). Pour déterminer les facteurs d'évolution, il est nécessaire d'étudier la forme du mouvement. Or l'objet d'étude est constitué par des «œuvres», phénomènes fondamentalement statiques et pas toujours comparables entre eux. Nous nous trouvons en quelque sorte face à des instantanés d'un objet qui est, lui, en perpétuel mouvement, face à des clichés disparates et éloignés les uns des autres. Quand un mécanicien ou un astronome étudie le mouvement d'un corps, il ne se contente pas d'en constater les diverses formes et positions. Pour chaque position du corps, il recherche sa vitesse de progression et de rotation, la direction de cette vitesse et la forme du mouvement (cinématique), de même que la vitesse à laquelle le corps change de forme. Puis il observe les changements dans la vitesse et le sens du mouvement et constate les causes de cette variation (dynamique). Par conséquent, pour un mécanicien, un corps *a*, à un moment donné, non seulement une position, mais aussi d'autres propriétés que l'on détermine en comparant la position et la forme du corps au-delà des limites de l'instant étudié. La Terre n'est pas qu'une sphère aplatie. Elle se déplace autour du soleil selon un axe de rotation et une direction (et en fonction d'autres éléments qui composent son mouvement). Le mécanicien *voit*, en quelque sorte, cet axe de rotation, tandis que le géographe trace sur sa carte les lignes imaginaires, les parallèles et les méridiens dont il détermine la position, tant est effective notre représentation de la Terre en tant que corps en mouvement.

De même, l'historien de la littérature doit non seulement voir dans une œuvre indépendante sa *forme* statique (au sens large du terme) ou un système achevé, clos sur lui-même, mais il doit détecter et capter dans l'œuvre les traces de mouvement. Mais le mécanicien a la possibilité de contempler le mouvement. Outre ces deux positions extrêmes, il peut observer un grand nombre de positions intermédiaires, c'est-à-dire qu'il peut «interpoler» au moyen d'une observation directe.

Les objets d'étude de l'historien de la littérature sont dispersés et séparés les uns des autres. Ils constituent des «points» indépendants entre lesquels il est difficile «d'interpoler», de reconstituer les maillons intermédiaires et par conséquent, il n'est pas aisé de tracer les lignes d'évo-

lution passant par ces points. C'est précisément ce caractère statique des œuvres littéraires en tant qu'objets d'observation qui a contraint les historiens de la littérature à rechercher constamment des méthodes permettant soit de multiplier le nombre d'objets d'observation («interpoler») – en étudiant par exemple la littérature de masse, «mineure», qui offre un matériau beaucoup plus large pour les collationnements ou les comparaisons –, soit en cherchant dans les ouvrages eux-mêmes les traces du mouvement, afin de débusquer dans les objets statiques proprement dits des éléments de dynamique et de cinématique.

L'histoire de la création et du travail de l'écrivain fournit justement ce matériau. Lors de l'étude de l'histoire du texte, on découvre non plus un phénomène statique, mais le processus littéraire de son élaboration et de la détermination de ses caractères propres. En étudiant les projets de l'auteur, on met souvent à jour des liens non évidents à première vue entre les divers ouvrages d'un même auteur. En étudiant ses projets non aboutis et ses brouillons, nous trouvons fréquemment les chaînons manquants du cycle d'évolution qui permettent «d'interpoler», de combler les intervalles entre les divers objets observés. L'histoire du texte (au sens large du terme) offre le mouvement à l'histoire littéraire, un matériau qui ne se découvre pas en surface mais est enfoui dans le laboratoire de l'auteur. [...]

BORIS M. EICHENBAUM (1953)

[...] Le problème de la satisfaction des besoins et des demandes culturelles du peuple a été posé par le pouvoir soviétique aussitôt après la révolution d'Octobre. Sous l'égide du Commissariat du peuple à l'éducation a été créé un département littérature-édition chargé de publier rapidement les livres indispensables. Naturellement, parmi ces livres figuraient des classiques russes, des ouvrages auxquels les masses populaires n'avaient jamais eu accès, ou sous une forme altérée par la censure. Un décret spécial attribua à l'État le monopole des éditions des œuvres classiques russes. Les rares maisons d'éditions privées qui subsistaient encore perdirent de ce fait le droit de les publier et de s'enrichir facilement sur les rééditions stéréotypées d'anciennes collections. À partir du printemps 1918, l'un des départements du Commissariat du peuple à l'éducation entreprit la préparation de nouvelles éditions soviétiques de Pouchkine, Lermontov, Gogol, Tourgueniev, Nekrassov, Ostrovski, Herzen, Tolstoï. Le principal objectif de ce travail préparatoire était de

débarrasser les éditions des altérations opérées par la censure tsariste et de publier les œuvres qui avaient été totalement interdites. De plus, il fallait éliminer les fautes d'impression et de multiples erreurs techniques accumulées dans les textes des éditions prérévolutionnaires. Les premières éditions soviétiques de classiques russes furent publiées par le département littérature-édition au cours des années 1918-1920.

Depuis, trente-cinq ans ont passé. Un immense travail textologique a été accompli durant cette période, à l'issue duquel les éditions soviétiques de classiques russes ont laissé loin derrière elles tout ce qui avait été fait dans ce domaine avant la révolution d'Octobre. En plus de nombreuses publications destinées à un large lectorat (sous forme d'œuvres complètes, d'œuvres choisies, de publications isolées), des éditions scientifiques de type académique ont été réalisées (accompagnées de variantes, de commentaires textologiques...). Ont paru une édition (jubilaire) de Pouchkine en vingt tomes, de Lermontov en cinq tomes, de Krylov en trois tomes, de Tourgueniev en douze tomes, de Saltykov-Chtchédrine en vingt tomes, de Nekrassov en douze tomes, de Tchékhov en vingt tomes, de Dobrolioubov en six tomes, de Tchernychevski en quinze tomes. Les éditions scientifiques de Gogol (en quinze tomes) et d'Ouspensky sont en voie d'achèvement tandis que se poursuit l'immense édition de Tolstoï (cent tomes). On a entrepris la préparation des éditions académiques de Belinski et Herzen. À cette liste, il faut ajouter la série «Bibliothèque du poète» mise en place par A. M. Gorki aux éditions l'Écrivain soviétique, dont les nombreuses publications constituent l'aboutissement d'un travail scientifique sur le texte, la série «Les Écrivains russes» des éditions Academia, les recueils de l'«Héritage littéraire» rassemblant de nombreuses publications d'inédits et de documents, les recueils «Chânon», «Annales» du Musée d'État de la littérature... Globalement, un travail non seulement d'édition mais aussi textologique de très grande ampleur.

Presque toutes ces parutions ont été précédées d'une préparation collective rigoureuse passant par l'étude des manuscrits et la collation avec les sources initiales. Il est d'ailleurs difficile ne serait-ce que d'énumérer les noms des personnes qui ont travaillé dans ce domaine après 1917: il faudrait citer presque tous nos écrivains. L'expérience colossale accumulée au cours de ce travail systématique a naturellement conduit non seulement à une amélioration de la technique, mais aussi à la mise en place d'une méthode. Des articles et des ouvrages parurent sur les questions de textologie, la pratique fut étayée par une théorie et perdit de ce fait son caractère artisanal.

Les succès de la textologie soviétique ont été unanimement reconnus. Les éditions soviétiques des œuvres des classiques russes constituent une réussite incontestée de notre science littéraire. Les éditions antérieures à la révolution (même les meilleures d'entre elles) sont tombées en désuétude. Elles ne servent plus, ni pour le travail de recherche scientifique ou pour les conférences, ni pour la lecture personnelle, ni pour l'enseignement. Elles sont devenues obsolètes aussi bien en ce qui les concerne dans leur totalité qu'en ce qui concerne le texte même des œuvres. Et ceci se comprend. Avant la révolution d'Octobre, les œuvres classiques avaient subi de multiples altérations, non seulement de la part de la censure tsariste, mais aussi de celle de l'édition capitaliste: la publication des classiques représentait avant tout pour eux un moyen de réaliser des profits faciles et rapides et ils se préoccupaient peu de la qualité du texte. Aucun travail sur le texte n'était fait. On procédait à la composition typographique à partir de n'importe quelle édition antérieure (sans se référer aux sources originales) et le texte, une fois composé, était soumis aux correcteurs qui le traitaient comme n'importe quel autre livre. Ils le lisaient et le «corrigeaient» selon les normes scolaires, laissant souvent passer non seulement des fautes de frappe, mais aussi des mots et des lignes entières. C'était particulièrement le cas des éditions de large diffusion qui servaient de suppléments à la revue populaire des années 1890-1900, *Niva*. Le choix était si restreint (les œuvres étant la propriété de tel ou tel éditeur) que même ceux qui se rendaient parfaitement compte de leur mauvaise qualité étaient obligés de recourir aux éditions *Niva*. À ce propos, la réponse de Lénine à la question de certains membres de sa famille qui se demandaient s'il ne fallait pas s'abonner à *Niva* qui donnait en supplément, en 1898, les œuvres complètes de Tourgueniev, est révélatrice:

Cela en vaut certainement la peine si Tourgueniev est édité correctement (c'est-à-dire sans déformations, sans omissions ou fautes d'impression grossières) (t. XXXVII, p. 91).

Les altérations, les omissions, les grossières fautes d'impression, tel était le niveau courant des éditions de l'époque. Après 1917, la situation se modifia radicalement. En plus du fait qu'un décret spécial institua le monopole de l'État sur les œuvres des classiques russes, les archives et les collections privées conservant d'importants manuscrits, des lettres et des documents jusqu'alors inconnus, ouvrirent leurs portes. Lénine veillait en personne sur le travail des Éditions d'État et exigeait

que chaque livre subisse un contrôle rigoureux d'établissement du texte et de correction. Toute négligence ou incurie de la part des Éditions d'État dans l'édition d'un ouvrage provoquait le plus grand mécontentement de Lénine. Ainsi dans une lettre du 24 avril 1919 figure une remontrance sévère au sujet de la brochure de la *Troisième Internationale* des 6 et 7 mars 1919:

Ni avant-propos, ni protocoles, ni texte précis des résolutions, ni mise en évidence de celles-ci par rapport aux discours, ni articles, ni notes, rien du tout! C'est une honte inqualifiable! Un grand événement historique est couvert d'opprobre par une telle brochure. J'exige:

1. une correction par encart. (Emprisonner les coupables et les obliger à insérer des encarts dans tous les exemplaires); [...]
3. une réédition correcte. Me montrer les corrections;
4. l'institution d'un règlement selon lequel une personne précise est responsable de chaque ouvrage publié (mettre en place un registre des rapports des responsables) (t. XXXV, p. 363-364).

Le 11 décembre 1920, Lénine écrivait à un autre propos aux Éditions d'État:

Je demande que l'on me fasse savoir:

1. A-t-on institué aux Éditions d'État une règle pour qu'à chaque édition, sans exception, de livre ou de brochure, soient consignées par écrit:
 - a. la signature du membre des Éditions d'État responsable de la vérification de cet ouvrage;
 - b. la signature de l'éditeur du texte;
 - c. la signature du correcteur responsable ou du responsable éditorial.
2. Sinon, quelles sont les objections contre cet ordre des choses? (t. XXXV, p. 398)

Ainsi Lénine distingue trois moments – trois étapes – à travers lesquels doit passer «tout livre sans exception»: l'examen général sur le plan éditorial, l'édition du texte, la correction. Lors de l'édition de classiques, le premier moment coïncide naturellement avec le second qui prend un sens particulier.

Concernant ces éditions, le responsable éditorial doit effectuer une vérification complète du texte pour le débarrasser de toute altération, des fautes d'impression ou autres erreurs techniques. Il faut pour cela se référer aux éditions du vivant de l'auteur, étudier le fonctionnement de la censure, les manuscrits, prendre connaissance des lettres et autres

matériaux se rapportant à l'histoire de la création et de la publication d'une œuvre donnée. Ce n'est qu'ensuite qu'il est possible de s'engager dans un véritable travail textologique, c'est-à-dire la constitution d'un authentique texte d'auteur.

Compte tenu de la progression du niveau culturel et matériel des citoyens soviétiques, la question des bonnes éditions des classiques russes a de nos jours une importance encore plus grande pour l'État. Elle est devenue, comme l'a écrit la *Literatournaïa Gazeta*, une affaire d'importance nationale. Les tirages de ces éditions ont atteint cinq cent mille exemplaires. Dès lors, non seulement une extrême rigueur du travail textologique, mais aussi une compétence maximale de l'éditeur, tant pratique que théorique (en sciences littéraires), devient nécessaire. Chaque erreur de sa part, si minime soit-elle, engendre de grands maux. De plus, au cours de ces dernières années, de nouveaux problèmes, de nouvelles difficultés, sont apparus concernant l'organisation même du travail textologique dans le domaine de l'édition des classiques: processus de résolution des questions en litige, choix du texte de base... La nécessité d'une différenciation stricte des types d'édition selon le lectorat visé s'est peu à peu dégagée. Il est devenu nécessaire de distinguer les collections scientifiques complètes (comprenant les journaux intimes, la correspondance...) des publications à grand tirage ou populaires, auxquelles devaient s'ajouter des éditions scolaires, des éditions illustrées d'œuvres indépendantes, différentes séries d'œuvres choisies... Tout ceci exige la mise au point d'une nouvelle méthode théorique et des interventions particulières de la part des éditeurs, la vigilance des organisations sociales et du parti, et la formation de nouveaux cadres expérimentés. Or, dans la réalité, la situation s'est présentée différemment. Le niveau du travail textologique s'est considérablement dégradé dans les années qui suivirent la guerre. Certains responsables de maisons d'édition et leurs comités de rédaction ont non seulement manifesté de l'indifférence à l'égard du travail textologique, mais ont également montré qu'ils n'en mesuraient pas la portée. Le 20 mai 1952, la *Pravda* (n° 141) publiait un éditorial intitulé «Pour un contenu idéologique de haut niveau dans le travail éditorial!». On pouvait y lire:

Certaines maisons d'édition ont réduit ces derniers temps leur exigence vis-à-vis de la qualité de la préparation éditoriale des œuvres des classiques de la littérature russe et étrangère. Le lecteur soviétique veut disposer d'excellentes éditions des œuvres des écrivains classiques et soviétiques. Ceci contraint les compilateurs et les éditeurs des ouvrages publiés à avoir une approche rigoureuse et minu-

tieuse des textes. Malheureusement, les dirigeants de plusieurs maisons d'édition oublient leur responsabilité vis-à-vis du lecteur. La préparation des ouvrages littéraires en vue de la publication est souvent confiée à des personnes incompetentes et peu scrupuleuses. Lors de la réédition de certains ouvrages littéraires, on a pu constater des erreurs grossières et des déformations du texte. [...] L'intérêt des lecteurs exige que soit effectuée une préparation scientifique rigoureuse des textes lors de la réédition des œuvres.

Cet éditorial a été suivi de la publication, par la *Literatournaïa Gazeta*, d'une série d'articles sur les problèmes de textologie et de l'édition des classiques. Dans l'un d'eux, «Pour une édition modèle des classiques (*Za obrazcovoie izdanie klassikov*)», daté du 15 juillet 1952, il est rappelé que «le problème de l'exactitude des textes des classiques n'est pas l'affaire privée de spécialistes, [mais] une tâche de responsabilité d'importance étatique». [...]

En règle générale, on doit considérer que le texte de référence d'une œuvre est celui qui a été imprimé dans la dernière édition du vivant de l'auteur. En effet, si dans la plupart des cas une œuvre subit du vivant de l'auteur de multiples transformations et vicissitudes, il est normal de retenir en qualité de texte de base («définitif»), le *dernier texte de l'auteur*.

Les anciens textologues aimaient à mettre en avant le concept juridique de «dernière volonté de l'auteur». Nous le considérons comme superflu et même incongru et ne contribuant qu'à compliquer les choses. On ne peut assimiler une œuvre littéraire ni à un «testament spirituel» ni à de la propriété individuelle. Elle est davantage la propriété du peuple que celle de l'auteur. D'autre part, la «dernière volonté de l'auteur» en ce qui concerne le texte de ses œuvres demeure (comme la première) souvent inconnue. Et d'ailleurs, que peut signifier cette «volonté» mythique quand elle est paralysée, en premier lieu, par les multiples interdits de la censure? Il ne s'agit aucunement de la «dernière volonté de l'auteur» mais de pure logique: *puisque l'auteur a modifié le texte de son ouvrage, il faut considérer comme texte de base celui qui a paru en dernier, de son vivant*. Telle est la logique, mais il ne faut pas oublier (pour ne pas tomber dans la scolastique et de là dans l'erreur) que dans la vie, il y a aussi des faits et que, tout comme en grammaire, à côté des règles, il y a inmanquablement des exceptions. La textologie n'est pas une science spéculative, mais pragmatique. Si on ne prend pas en compte les faits les plus divers (historiques, biographiques, polygraphiques...), on peut commettre des erreurs telles que l'on aboutira, selon l'expression de Lénine, à «un scandale inouï». Sans parler de la censure qui pouvait s'acharner sur la der-

nière édition du vivant de l'auteur avec encore plus de férocité que sur la première (et ceci ne dépend pas de la logique, mais du contexte historique, des conditions particulières de l'époque). De plus, nous ne pouvons jamais être certains *a priori* que le dernier texte, chronologiquement parlant, du vivant de l'auteur ait été édité avec sa collaboration effective, sans l'intervention de personnes étrangères... Et si cette édition avait été faite pendant une absence ou une maladie, sans qu'il en soit même informé? Et si elle avait été réalisée sous la pression de personnes extérieures auxquelles il ne pouvait ou ne voulait s'opposer? Et si, elle avait été négligente sur le plan technique au point de regorger non de «variantes» (comme pourrait le penser tout textologue spéculatif) mais de fautes d'impression? La vie et l'histoire nous soufflent nombre de ces questions et le textologue ne doit pas s'en détourner (s'il n'est ni pédant, ni métaphysicien, ni un adepte de la scolastique).

Lermontov, en particulier, n'a pu participer lui-même à l'édition d'*Un héros de notre temps*, ni en 1840 (première édition) ni en 1841 (seconde et dernière édition de son vivant). Ce fut en fait A. A. Kraevski qui s'occupa, fort négligemment d'ailleurs, de cette édition. Dans le journal de Petchorine (*La Princesse Mary*), au lieu du «22 mai», on avait imprimé le «29 mai». Or ceci avait entraîné un tel désordre dans la chronologie que le temps était parti à rebours: le «13 juin» était suivi du «12 juin». Ce fut le cas dans la première édition et le resta dans la deuxième. Les éditeurs suivants se contentèrent de remplacer le 13 juin par le 11 sans s'apercevoir que la confusion persistait dans la compréhension et la chronologie. Ce n'est que dans l'édition soviétique, après une collation minutieuse avec l'autographe, qu'il fut établi que l'origine de l'absurdité résidait dans le fait que le 22 mai s'était mué en 29 mai (probablement du fait du copiste). [...]

Le texte de base de l'œuvre doit être le dernier texte retravaillé, même si ce sont les exigences de la censure qui ont été à l'origine de la restructuration. C'est ce qui s'est produit avec *Mascarade* de Lermontov. Le quatrième acte de ce drame a été rédigé pour répondre aux exigences de la censure.

J'ai complété par un quatrième acte ma pièce *Mascarade* refusée par la censure, qui j'espère sera approuvée par le censeur,

écrivait Lermontov au directeur des théâtres impériaux, mais cet acte a impliqué des éléments artistiques nouveaux. L'affaire se complique encore du fait que la version antérieure à la censure (en trois actes) a pro-

blement été perdue. Selon un article la concernant, on apprend qu'elle se terminait par la mort de Nina (elle ne comportait ni l'Inconnu, ni la folie d'Arbénine), mais la réaction d'Arbénine reste un mystère. Notons d'ailleurs que pour ce qui est des œuvres dramatiques, le problème du texte de base nécessite un examen particulier dans la mesure où elles ont une double destinée: l'édition et la scène.

Un autre exemple (très rare et particulièrement instructif) est le final du *Vii* de Gogol. On a découvert qu'il avait été rédigé au moment où, au cours de l'impression du recueil *Mirgorod*, le censeur avait exigé que l'on retirât la préface de l'*Histoire de la querelle d'Ivan Ivanovitch avec Ivan Nikiforovitch*. Il y avait donc une page blanche qu'il fallait remplir pour ne pas repaginer tout le livre. Gogol combla ce vide par le joyeux récit du sonneur Khaliava. S'il n'y avait pas eu l'incident de la préface, *Vii* se serait terminé sur la terrifiante image du «sacrilège de la nature sacrée de Dieu».

Il existe un exemplaire de cette édition de *Mirgorod* à la bibliothèque de l'Académie des sciences comprenant la fin initiale de *Vii* et la préface de l'*Histoire de la querelle d'Ivan Ivanovitch avec Ivan Nikiforovitch*, car la préface avait été retirée après qu'un certain nombre d'exemplaires ont déjà été imprimés, dont précisément celui de la bibliothèque de l'Académie des sciences.

Il est évident qu'il aurait été d'une audace intolérable de la part de l'éditeur de publier le texte de base de *Vii* sans la page ajoutée par Gogol. Par contre, la préface à l'*Histoire de la querelle d'Ivan Ivanovitch avec Ivan Nikiforovitch*, dont le retrait n'avait entraîné aucune modification du texte, doit certainement être rétablie. [...]

NIKOLAÏ K. GOUDZI ET VLADIMIR A. JDANOV (1953)

[...] Un texte original était souvent altéré par des éditeurs contemporains de l'auteur et celui-ci, n'y prenant pas garde, ou les chargeant même de corriger les «fautes», ne protestait pas contre cette ingérence. Ils ne se contentaient pas de corriger les fautes mécaniques, mais changeaient les mots, les tournures, «perfectionnant» l'œuvre. C'est ainsi qu'agissait N. Ia. Prokopovitch avec Gogol et l'on sait que Tourgueniev «rectifiait» les vers de Fet.

Aux éditeurs travaillant du vivant de l'auteur sur ses œuvres, il faut associer ceux de ses collaborateurs qui se mêlaient de son travail, essentiellement lors de la copie de l'autographe, modifiant le texte à leur guise,

y introduisant de légères corrections stylistiques ou grammaticales. Elles se limitaient le plus souvent à remplacer certains mots par d'autres qui semblaient au copiste plus adaptés ou plus courants dans ce contexte, ou à la rédaction de phrases indépendantes. Par exemple, l'épouse de Tolstoï n'a pas aimé l'expression «engagé comme marin (postupiv v morjaki)», et elle l'a transformée en «engagé dans la marine (postupiv vo flot)». Ou encore, elle a été choquée par l'expression «les seins opulents (polnye grudi)» et a transcrit «une poitrine opulente (polnuju grud')» alors que le contexte (il était question d'une jeune paysanne qui entassait habilement le foin) requérait la tournure de Tolstoï:

Elle [...] plantait la fourche, puis d'un mouvement souple et rapide s'y appuyait de tout son poids [...], se redressait, ses seins opulents débordant du rideau blanc [...] jetait la fourchée haut dans la charrette.

Dans *La Sonate à Kreutzer*, S. A. Tolstaïa a substitué aux mots «à un bal de la cour (na pridvornom bale)» l'adjectif «à un bal raffiné (na utončennejšem bale)», aux «maisons de tolérance (publičnye doma)» les «maisons d'un certain genre (izvestnye doma)». Mais ce type d'intervention allait parfois jusqu'à modifier le sens de la phrase. Ainsi, ces mots où il est question de sensualité: «il faut que les époux éveillent en eux ce vice (nado, čtob suprug i vospitali v sebe ètot porok)», ont été remplacés par S. A. Tolstaïa par «il faut que l'époux éveille ce vice chez sa femme (nado, čtob suprug vospital v žene ètot porok)».

Les altérations de ce genre ont ceci en commun qu'elles résultent de l'intervention volontaire d'une personne extérieure sur le texte de l'auteur. En même temps, il existe entre elles une différence capitale. Les éditeurs et les censeurs se sont attaqués à un ouvrage achevé et il est facile de distinguer le texte original du texte modifié. Par contre, l'auteur, qui souvent n'a pas remarqué les changements apportés, a continué de travailler sur la copie où des modifications sont apparues du fait du copiste, paraissant les accepter. Si le problème de la nécessité de débarrasser les œuvres de l'écrivain de l'ingérence de la censure ou de l'intervention arbitraire d'un éditeur ne fait aucun doute, la question de l'élimination des autres types d'erreurs, introduites dans l'œuvre par les copistes au cours de sa création, n'est pas clairement tranchée.

Les fautes commises inconsciemment par les copistes du fait de la difficulté à déchiffrer l'écriture de l'écrivain ou de leur inattention sont elles aussi fréquentes. Aussi aléatoire que soit l'apparition de ces erreurs, on peut dégager une certaine constante. Le copiste ne copie pas lettre par

lettre le texte de l'original, mais retient visuellement une phrase entière ou une grande part de celle-ci. Il ne déchiffre pas toujours avec exactitude l'original. De plus, en recopiant, il ne remarque pas qu'il déplace certains mots, en omet d'autres, ou utilise par inertie des expressions courantes, modifie celles de l'auteur, en ajoute de nouvelles. En copiant, par exemple, le mot «résigné (pokornyj)», sa main ajoute d'elle-même «à son sort (sud'be)», alors que d'après le contexte, «le sort (sud'ba)» n'était pas utile; au mot «menu (menju)» viendra s'ajouter «du repas (obeda)», ou dans l'expression «les puissants du monde (sil'nyh mira)», on verra se glisser «de ce (sego)»... Il peut y avoir de longues omissions, si le début ou la fin de certaines phrases ou même de paragraphes entiers concorde. Dans ces cas-là, l'œil du copiste passe aux lignes correspondantes suivantes et tout un texte important du point de vue thématique disparaît. Les typographes et le correcteur font des fautes similaires. Les erreurs passent d'un manuscrit à l'autre, d'une correction à l'autre et échappant à l'auteur se retrouvent dans l'édition du vivant de l'auteur qui fait autorité.

Certaines personnes peu expérimentées en textologie s'étonnent de la formule «échappant à l'auteur». Mais, c'est ainsi! Il arrive même que l'auteur ne s'aperçoive pas de certaines erreurs qui vont jusqu'à rendre son texte absurde. Le témoignage d'A. M. Skabitchevski sur la publication dans les années soixante de son article sur Nekrassov est à ce titre révélateur. Admirateur de Nekrassov, il avait écrit un article laudatif, mais à son immense consternation, à la place du mot «élogie (èlegija)» on avait imprimé «galimatias (ahineja)» tout au long de l'article et personne, y compris l'auteur, n'avait remarqué cette erreur au cours de l'impression, ce qui avait donné à cet article un caractère injurieux tout à fait intolérable. Une autre fois, dans un article du même critique, l'expression «les rôles de despotes de Bourdine (samodurnye roli Burdina)» devint, une fois imprimée, «la plus vilaine trogne de M. Bourdine (samaja durnaja roza Burdina)».

La nécessité de débarrasser les œuvres des erreurs des copistes et des fautes de composition typographique ainsi que des modifications volontaires par des personnes qui s'investissent du pouvoir éditorial, inquiète certains. Comment, disent-ils, peut-on contrevenir à la dernière volonté de l'auteur? Or elle est clairement exprimée dans l'édition du vivant de l'auteur. Admettons que le copiste ou le typographe aient fait quelques écarts par rapport au texte de l'auteur, et que l'auteur, en relisant la copie ou l'épreuve, ne les ait pas rectifiés et par conséquent, les ait admis. On ne peut corriger, à l'extrême rigueur, que les non-sens

les plus évidents, clament les défenseurs de l'infailibilité de l'édition du vivant de l'auteur. Et il faut donc, selon eux, conserver les omissions, les interversions de mots et autres erreurs qui ne conduisent pas le texte à l'absurdité afin de ne pas altérer la «volonté de l'auteur».

Bien qu'elle paraisse incontestable, cette position est fragile. Car si l'auteur *ne remarque* pas les erreurs qui transforment le texte en galimatias, une erreur qui n'entraîne pas un non-sens de cette ampleur et ne déforme pas la phrase peut d'autant plus facilement passer inaperçue. Or pour une raison inconnue, on ne tient pas compte de cet argument et les défenseurs de l'édition du vivant de l'auteur en tant que document irréfutable admettent la correction des erreurs qui vont à l'encontre du bon sens, mais non relevées par l'auteur, alors qu'ils sont prêts à absoudre toutes les autres au nom de la soi-disant volonté de l'auteur.

L'écrivain n'est pas un correcteur, il ne relit pas son texte, mot à mot. Il *connaît* son texte, il lit ce qui est inexact, comme s'il l'avait écrit. Et plus l'écrivain est absorbé par son travail de création, moins il est capable de relever ce que n'importe quel correcteur aurait remarqué. N. Ia. Prokopovitch atteste que dans les manuscrits de Gogol, l'«auteur» a laissé «tout ce que le copiste n'avait pu déchiffrer ou avait omis». Léon Tolstoï a maintes fois reconnu que, plongé dans le travail de création, il s'identifiait à tel point à l'œuvre qu'il ne remarquait plus les erreurs dans la copie. [...]

Une catégorie particulière des erreurs susceptibles d'être commises par les copistes est celle qui va jusqu'à contraindre l'auteur à modifier son texte. Le copiste, qui n'a pas réussi à déchiffrer tel ou tel mot, ou telle ou telle phrase dans l'autographe, laisse un blanc qui saute aux yeux de l'auteur lors de la relecture de la copie et qu'il comble. L'intervention consciente de l'écrivain est ici incontestable, bien qu'il puisse y avoir des cas où la nouvelle variante soit plus faible que la précédente. Par exemple, dans le manuscrit de *La Guerre et la Paix*, dans la scène de la dispute avec Hélène, Tolstoï écrit à propos de Pierre: «La nature du père se retrouvait en lui. Pierre ressentit *la fougue et la jouissance* de la fureur». N'ayant pu déchiffrer le mot «jouissance (naslaždenie)», la copiste avait laissé un blanc où Tolstoï avait inscrit une variante plus faible: «le charme (prelest')». Dès lors, le texte définitif se présenta ainsi: «[...] la fougue et le *charme* de la fureur», le premier terme, plus fort, surgit dans un élan de tension créatrice, ayant disparu.

On ne peut néanmoins céder, dans de tels cas, à la tentation de revenir à la première variante, peut-être meilleure. En effet, cette voie est incertaine, car on se trouve inévitablement confronté à un choix subjectif, ce

qui est extrêmement dangereux dans le travail textologique, le fait étant alors remplacé par une hypothèse. Aussi faut-il, dans ce genre de situation, conserver la véritable dernière volonté de l'auteur. [...]

ANDREÏ L. GRICHOUNINE (1989)

[...] La textologie n'est pas indifférente aux qualités artistiques des œuvres étudiées et là aussi se manifeste le lien vivant avec les autres formes de la science littéraire. Le travail sur les textes littéraires et en particulier l'étude textologique est un travail qui touche au domaine artistique. Comme l'écrit B. M. Eichenbaum, il est nécessaire d'avoir une vision artistique, il faut que la méthode soit elle-même un travail artistique pour qu'apparaissent de nouveaux phénomènes dans la science.

L'étude textologique dépend de façon précise d'un matériau littéraire concret. Si le travail textologique ne consistait qu'en la publication de textes selon des instructions définies à l'avance, il serait indifférent que ce soient les textes de chefs-d'œuvre littéraires ou d'ouvrages médiocres, voire mauvais, qui fassent l'objet de ce travail d'orfèvre. Mais plus l'écrivain est important et plus son art est grand, plus il investit de travail et de talent dans son œuvre, plus il tient à tous les détails de son texte reflétant les particularités de son art, plus le chercheur doit se défier des éditeurs de toutes sortes et plus la mise en valeur textologique de l'héritage qu'il laisse est importante et instructive ainsi que la détermination du texte sur cette base. Il ne serait ni raisonnable ni judicieux de dépenser de l'énergie et des moyens pour étudier l'histoire, pour corriger et rétablir l'exactitude des textes, et cela avec la participation parfois non pas d'un ou de deux éditeurs et conseillers mais d'une équipe tout entière, si ces textes ne présentaient pas de valeur et étaient traités avec indifférence par l'auteur. Le concept même d'«exactitude» et les critères de définition du texte seraient, dans ce cas, indéterminés et pratiquement inapplicables.

Dans la méthode textologique, un rôle essentiel revient à l'intuition, comme d'ailleurs dans tout domaine scientifique, car l'activité cognitive de l'homme s'effectue par alternance, par synthèse de l'induction et de la déduction et même relève avant tout de la déduction (je me réfère à l'autorité d'Einstein). Or la seule voie pour y parvenir est l'intuition et l'hypothèse. Dans la création artistique, le rôle de l'intuition est particulièrement important et significatif. Selon Meyerhold «dans le domaine artistique, l'important n'est pas de savoir, mais de deviner». S. M. Bondi

rapporte un exemple intéressant d'une intuition de chercheur: dans un brouillon de Pouchkine, il ne parvenait pas à lire un mot: «Large, la Néva s'éclaboussait...». Tomachevski, dont il prenait conseil au cours d'une promenade, suggéra intuitivement «sur les îles». Et c'était exact! On peut savoir inconsciemment beaucoup de choses, observe Dostoïevski dans le *Journal d'un écrivain* de 1873. Et Pierre Tchaadaev, écrit dans sa deuxième *Lettre philosophique*:

Il n'y aura jamais assez de faits pour tout expliquer, mais il y en a plus qu'il n'en faut pour tout pressentir dès l'époque de Moïse et d'Hérodote.

Ceci renvoie également à un autre concept, «le goût». La textologie dogmatique ne fait pas confiance au goût et considère «la préférence personnelle» comme une grossièreté. Cependant le goût n'est pas aussi subjectif qu'on le pense parfois. En tout cas, il est indispensable au chercheur en littérature dans la mesure où l'écrivain lui-même ne peut s'en passer. Le goût, c'est la raison du génie, selon Victor Hugo. Pour A. F. Merzliakov, les manifestations du goût n'étaient pas synonymes de subjectivisme. En matière d'art, ce n'est pas le juste qui est beau, mais c'est le beau qui est juste. D'où l'importance du «goût».

Il n'y a pas de règle qui ne puisse être transgressée au nom de plus de beauté (*Schöner*).

L'intuition, le goût, le sentiment de la mesure artistique et du tact, l'imagination, l'inspiration, un talent philologique particulier, toutes ces qualités sont indispensables au textologue qui travaille dans le monde des arts sur les textes des belles-lettres. [...]

LYDIA D. GROMOVA-OPOLSKAĀ (1997)

[...] La volonté créatrice de l'auteur requiert elle aussi non pas une radicalisation, mais une étude historique. L'examen historique peut parfois contraindre à renoncer à la dite «dernière volonté de l'auteur». Sous l'influence de l'évolution de la conception du monde, les problèmes de la création artistique changent et l'auteur transforme le texte en lui portant un préjudice évident.

En 1873, le travail de Tolstoï sur *La Guerre et la Paix* avait un caractère conscient, organisé et actif: les textes français et allemand étaient rempla-

cés par du russe, les digressions en partie supprimées, en partie reportées à la fin, dans une sorte d'additif indépendant du roman. Et bien que l'auteur s'interrogeât de temps à autre sur le bien-fondé de cette démarche, il corrigea de son plein gré et librement tout le texte, le publia en incluant *La Guerre et la Paix* (pour la première fois) dans le recueil de ses œuvres et réitéra l'opération en 1880.

À ce propos, une polémique complexe et véhémement a animé le milieu de nos années soixante. On n'a pas, à l'époque, avancé l'argument essentiel: Tolstoï avait procédé au remaniement du texte mû par des pulsions esthétiques compréhensibles et conditionnées par son évolution créatrice (après l'*Abécédaire*), mais étrangères au système artistique du grand ouvrage. Il faut considérer comme texte de base la deuxième édition de 1868-1869 (ceci ne soulève, semble-t-il, aucun doute ni aucune contestation). L'édition de 1873 est une autre version et ce statut définit sa place et son importance. Elle peut être publiée soit en entier, soit sous forme de variantes, mais sur la base d'une autre version et non à côté du texte initial.

Ceci n'implique pas qu'en déterminant le texte de *La Guerre et la Paix*, nous n'ayons pas le droit de faire appel à l'édition de 1873. Selon le mode d'introduction des corrections d'après les autographes, il faudra faire appel aussi à la variante plus tardive pour la critique du texte de base (cette pratique existe, par exemple, dans les éditions de Gogol et dans ses *Ceuvres complètes* que nous préparons à l'Académie).

Si l'on ne choisit pas comme source de base le *dernier texte autorisé*, il faut inévitablement consulter en aval et en amont, les sources autorisées antérieures et postérieures. Il ne faut évidemment pas *contaminer*, c'est-à-dire rassembler diverses versions. La critique porte sur le texte de base: élimination des erreurs et des fautes d'impression par comparaison avec les manuscrits et prise en compte des corrections de cette version de base que l'auteur a faites lui-même, qu'il a eu le temps d'effectuer ultérieurement.

C'est ainsi qu'il a fallu obligatoirement procéder avec les deux récits de Sébastopol, où la source de base pour *Sébastopol en mai* était un manuscrit et pour *Sébastopol en août* (1855), une épreuve. Mais pour l'édition séparée de l'ouvrage, *Récits de guerre du comte L. N. Tolstoï* (1856), l'auteur fit quelques corrections complémentaires que l'on ne peut négliger. *Sébastopol en août* eut droit à une autre fin: «Sur toute la ligne des bastions de Sébastopol [...]», une fin pathétique couvrant deux pages imprimées. Allons-nous la rejeter? Cela au nom de la pureté du texte des épreuves du *Contemporain* admise comme source initiale, pureté totale-

ment inventée, inexistante. Même dans les autographes, il y a des fautes, des erreurs grammaticales, qu'il faut bien rectifier au moment de l'impression (il n'est évidemment pas question de la langue ou du style de l'écrivain).

En ce qui concerne l'édition académique de Tolstoï, on n'a pas fini de travailler sur *La Guerre et la Paix*, mais il me semble que se dégagent dès à présent trois points:

1. Après avoir choisi comme texte de base celui de 1868-1869, nous n'avons pas le droit de ne pas prendre en considération la présentation en quatre tomes au lieu de la première publication en six tomes. Ayant arrêté en 1866 la publication dans *Le Messager russe*, Tolstoï espérait «absolument» terminer tout le roman «pour l'année 1867», puis pour le «début de l'automne 1867», et enfin en 1867. Comme nous le savons, la rédaction du texte s'est poursuivie jusqu'à la fin de 1869. Alors qu'il entamait une édition séparée de l'ouvrage, l'auteur supposait qu'il n'y aurait en tout que soixante-six feuilles divisées en quatre «parties», c'est-à-dire quatre tomes (lettre au peintre M. S. Bachilov du 8 janvier 1867). Il fut par la suite mécontent du fait que le second tome était trop petit: les tomes paraissaient au fur et à mesure de la *rédaction* et de la mise en forme. En janvier 1869, lors de l'impression du cinquième tome, Borissov qui avait rencontré Tolstoï à Moscou écrivait à Fet que «Lev Nikolaevitch en prévoyait encore cinq et peut-être plus». En 1869, le sixième tome s'avéra être le dernier. L'ouvrage était terminé avec à la fin l'*Épilogue*. Il n'y eut point de suite.

Les quatre tomes ont été déterminés non par les éditeurs mais par Tolstoï lui-même en 1873. Pour la composition de *La Guerre et la Paix*, les *limites de chaque tome* en constituent l'ossature: le premier commence par une conversation sur Napoléon en 1805 et s'achève par la bataille d'Austerlitz, tard dans l'automne de la même année, et par le ciel du prince André; le deuxième décrit une vie paisible et les derniers chapitres relatent la passion de Natacha Rostov pour Anatole et le passage dans le ciel de «l'éblouissante comète de 1812»; le troisième commence par l'invasion de la Russie par Napoléon et se termine par le siège de Moscou et la captivité de Pierre Bézoukhov; le quatrième est entièrement consacré aux souffrances et à la libération. Il semblerait que ces limites aient été si importantes pour Tolstoï, qu'il avait même renoncé en 1873 à subdiviser chaque tome en plusieurs parties (la numérotation des chapitres se fait en continu).

Mais l'histoire ne s'arrêta pas là, ni en 1873 ni en 1880. Du vivant de son créateur, *La Guerre et la Paix* fit encore partie à *huit reprises* des

Œuvres du comte L. N. Tolstoï (éditions 5-12). On n'y retrouva jamais plus la disposition du texte de 1873. Elle était en quelque sorte annulée par les nouvelles éditions. Une tendance inverse se fit jour. La restructuration de 1873 avait été opérée dans un climat de forte insatisfaction à l'égard du roman. Mais dès 1876, le très sensible Strakhov avait perçu le changement confirmé par Tolstoï:

Vous avez raison de penser que *La Guerre et la Paix* prend de l'importance dans mon esprit.

À partir de la cinquième édition des *Œuvres*, il se produisit un retour au texte intégral et à la structure des années 1868-1869, mais avec confirmation de la décision fondamentale concernant la composition *prise par l'auteur*: la division en quatre tomes. De ce point de vue, la nouvelle édition ne requérait pas d'autorisation: elle correspondait simplement à la volonté de l'auteur.

Les éditions bon marché des *Œuvres* furent par la suite publiées avec un texte russe à la place des passages en français et en allemand qui figuraient dans les éditions de luxe avec les traductions en bas de pages. La composition, quatre tomes avec subdivision en parties et un épilogue à la fin, est restée inchangée (à une exception près: la numérotation en continu des parties dans la neuvième édition de 1893, mais toujours en quatre volumes).

Il existe des témoignages (dans les mémoires d'I. M. Ivakine) selon lesquels durant l'été 1885, Tolstoï avait revu les corrections de *La Guerre et la Paix* en vue de la cinquième édition. Bien entendu, ce n'est pas un argument suffisant pour que le texte de cette édition puisse se transformer en source principale (de ce point de vue, la priorité reste à la publication du roman par l'auteur en 1868-1869), mais la subdivision de ce texte de nouveau complet en quatre tomes a définitivement confirmé l'option de composition fondamentale de Tolstoï.

Les quatre tomes (ou parties), comme dans une symphonie, sont comme les quatre coins d'une isba. *La Guerre et la Paix* est un ouvrage très russe et il ne faut pas s'étonner de sa composition «asymétrique», dans le premier tome – trois parties, dans le deuxième – cinq, dans le troisième – trois, dans le quatrième – quatre, et encore deux parties dans l'*Épilogue*:

Nous, les Russes, ne savons généralement pas écrire de romans au sens où l'on entend ce genre littéraire en Europe...

Contrairement aux canons, tout ressemble à l'église de Basile le Bienheureux à Moscou. Voici plus de cent ans que l'on lit, que l'on étudie et que l'on commente ces quatre tomes en Russie, et il n'est pas pensable de balayer d'un geste le fait que les *Œuvres du comte L. N. Tolstoï* avec les quatre tomes de *La Guerre et la Paix* se soient trouvées dans la bibliothèque personnelle de Tchekhov, ni que B. K. Zaitsev ait lu et relu ces quatre livres depuis sa prime jeunesse jusqu'à un âge respectable, qu'il les ait exaltés, qu'il en ait écrit des commentaires. La tradition culturelle, la «volonté du lecteur» ne sont pas des détails négligeables pour la textologie non plus. De plus, rappelons-le, c'est Tolstoï *lui-même* qui a constitué ces quatre tomes sans jamais modifier cette décision jusqu'à la fin de sa vie.

1^a edizione, maggio 2008
© copyright 2008 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2008
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4515-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.