

Le cercle et l'écart: téléphone arabe, poste noire et circulation dans les manuscrits

Daniel Ferrer¹

Do povoado do Æo, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao Æo, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Fraquilim Meimeio, contador, que floreira e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espalhava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões.²

Le lundi, le mercredi et le vendredi, il fallait que de son village d'Æo ou des alentours, quelqu'un aille entendre le roman de la radio. Soropita écoutait, suivait, enregistrait et le lendemain, à son retour, racontait aux autres la suite de l'histoire. Il alternait avec le conteur Fraquilim Meimeio qui enjolivait et amplifiait à sa fantaisie les nouveaux épisodes que chaque auditeur retenait pour les narrer à son tour. Ainsi, de bouche en bouche, le roman se diffusait, gagnait l'autre versant de la montagne, atteignait la rive du São Francisco, puis la région au-delà du fleuve pour aller enfin s'enfoncer bien loin vers l'intérieur.³

CETTE CITATION DE GUIMARÃES ROSA AIDE A COMPRENDRE CE QU'EST LA CIRCULATION TEXTUELLE. Dans *circulation* il y a cercle. On voit bien ici que la circulation du texte requiert un mouvement de l'auditeur vers la source. Soropita va à la ville à la rencontre du roman radio-diffusé qui se répand en vastes ondes, comme les cercles concentriques qui se déplacent à la surface de l'eau quand on y a jeté un caillou. Quand Soropita a accompli son modeste trajet vers l'amont (car il ne remonte pas jusqu'à la source de la diffusion, mais seulement jusqu'au poste de radio le plus proche) l'auditeur "écoute, suit, enregistre" et "le lendemain" il restitue à sa communauté. Mais ce temps de pause, ce temps de retard, qui est dû à la nécessité de faire le voyage en sens inverse, depuis la source vers les auditeurs, n'est pas neutre: il introduit un décalage, qui peut être petit ou grand selon un autre rythme qui est celui de l'alternance entre Soropita et Fraquilim Meimeio, un décalage qui peut être une perte

¹ Directeur de Recherche émérite dans l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM-CNRS). E-mail: daniel.ferrer@ens.fr.

² ROSA, J. G. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976, p. 6-7.

³ Idem. *Dão Lalalão*. In: _____. *Buriti*. Traduction française de J. J. Villard. Paris: Ed. du Seuil, 1961, p. 19.

(car Soropita ne peut certainement pas retenir tous les détails) ou une amplification, un enjolivement, selon la fantaisie de Fraquilim le conteur. Puis d'autres auditeurs prennent le relais et le roman, de bouche en bouche, "gagn[e] l'autre versant de la montagne, attei[nd] la rive du São Francisco, puis la région au-delà du fleuve pour aller enfin s'enfoncer bien loin vers l'intérieur.". Avec à chaque fois, d'une bouche à l'autre, ce décalage dans le temps, ce battement qui rend inévitable la perte ou l'amplification. Par le jeu de ce qu'on appelle en français le *téléphone arabe*, mais qu'on pourrait appeler ici le *téléphone sem fio*, le récit se déforme inéluctablement, au point qu'on se demande bien à quoi il peut ressembler quand il arrive au fin fond de "l'intérieur" (*em sertões*). Si le trajet dure indéfiniment (et il n'y a pas de raison qu'il s'arrête), de déformation en déformation, le texte finira par pouvoir prendre n'importe quelle forme et ressembler par exemple à *Finnegans Wake* ou bien, qui sait, à *Grande Sertão: Veredas*.

Une grande partie du travail de la philologie consiste à tenter d'effacer cet écart et la déformation qu'il produit, à ramener le texte à sa source authentique pour le retrouver enfin, tel qu'en lui-même il n'aurait jamais dû cesser d'être, c'est-à-dire à accomplir le chemin à l'envers, pour suturer la blessure, les multiples blessures que la circulation impose au texte. Ce geste est nécessaire à bien des égards (nous sommes bien content d'avoir des éditions fiables), mais il est en même temps voué à l'échec. Pour des raisons procédurales que je ne peux pas développer ici⁴, mais surtout parce que la source immobile et marmoréenne, telle que la suppose cette entreprise, n'a jamais existé. Ça a toujours déjà commencé à circuler au cœur même de l'œuvre et même avant l'existence de l'œuvre, au sein de son atelier.

Prenons une des œuvres les moins nomades, les plus fortement territorialisées, celle de Faulkner, qui est organisée autour d'un lieu, le comté de Yoknapatawpha, qui a pour centre la ville de Jefferson. On remarque que ce lieu (fictif) double de manière curieuse un lieu réel: chacun sait, et Faulkner s'est employé à faire savoir, que le Comté de Yoknapatawpha "n'est autre que" le Comté de Lafayette, que Jefferson "n'est autre que" la ville d'Oxford (Oxford Mississippi). Mais ce "n'être autre que" ne va pas de soi quand nous constatons qu'à côté de Jefferson, Oxford fait parfois son apparition sous son propre nom, dans *Sanctuary*⁵ par exemple, ou dans *Absalom, Absalom!*⁶ Ainsi dans ce passage révélateur où se superposent et se relaient quatre discours, en une cascade d'interruptions:

[Bon] asking at last, interrupting maybe [...] 'What did you say this college was?': and [...] the lawyer would shuffle through the papers to find the one from which he could read that name [...]: 'The University of Mississippi, at' — 'Where did you say?'
"Oxford," Quentin said. "It's about forty miles from—"

⁴ Cf. FERRER, D. Critique génétique et philologie: racine de la différence. *Genesis* n. 31, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/genesis/98>. Acesso em 06 dez. 2018.

⁵ FAULKNER, W. *Sanctuary*. New York: Random House, 2013.

⁶ Idem. *Absalom, Absalom!*. New York: The Modern Library, 1966.

" —“Oxford.’ And then...⁷

A travers un jeu d’interruptions et de décrochements énonciatifs, le serpent se mord la queue, Oxford est défini par rapport à Oxford – mais se trouve (curieux circuit) déporté à quarante milles de lui-même... Entre Oxford et Jefferson, c’est-à-dire Oxford et Oxford, une distance se creuse, qui va être parcourue dans *Absalom, Absalom!*, par une intense correspondance, échangée par le truchement d’esclaves porteurs, ce que Faulkner appelle la “nigger post”, une poste noire, parallèle aux voies ordinaires de la communication. Dans cette correspondance d’Oxford à Oxford, l’expéditeur écrit sur l’enveloppe son propre nom (“Charles Bon plain and inelidable on the outside of the envelope”)⁸ dans l’espoir – toujours déçu – qu’elles lui soient renvoyées. Toute l’œuvre de Faulkner (qui s’y connaissait en matière de postes, car il avait été Post-Master – c’est-à-dire vaguemestre, chargé du courrier – de l’Université du Mississippi à Oxford) est comme une vaste correspondance, envoyée d’Oxford à Oxford dans l’espoir, inévitablement déçu, puisqu’Oxford ne coïncide pas avec lui-même, qu’elle reviendrait un jour à l’expéditeur. Faulkner fait remonter sa véritable vocation littéraire à la redécouverte de son “own little postage stamp of native soil” “petit timbre-poste de sol natal”, c’est-à-dire la redécouverte à la fois de l’ancrage territorial, le retranchement dans la mère patrie marquée du *stamp*, du sceau, du poinçon, de son fantasme, et en même temps de l’affranchissement qui permet de la transformer en missive.

Cette différence postale originaire, on la retrouve jusque dans le chantier de l’œuvre. De même que l’histoire relayée par Soropita passe d’un versant à l’autre de la montagne, de même la circulation ne s’arrête pas à cette ligne de crête que représente le bon-à-tirer pour la critique génétique.

Ce n’est pas de correspondances réelles qu’il va être question ici (voir les communications de Jean-Marc Hovasse et de Marcos Moraes⁹). On peut toutefois remarquer qu’il y a des manuscrits de travail qui voyagent effectivement par la poste et que ce trajet fait partie de leur élaboration, de même qu’il y avait des vins “retour des Indes”, qu’on envoyait d’Europe vers l’Outre-Mer, aller et retour dans la cale des navires, pour que les oscillations du vaisseau améliorent le vieillissement du vin. Ainsi Joyce envoyait le manuscrit des œuvres qu’il écrivait à son frère Stanislaus, depuis l’Italie, en lui demandant de le lui renvoyer, car c’était souvent la seule copie qu’il en avait. On tremble rétrospectivement, en pensant à ce que sont les postes italiennes de nos jours et au risque que cela représenterait. Même si la poste était beaucoup plus fiable au début du 20^{ème} siècle, il faut croire que cet aller-retour apparaissait indispensable à Joyce: on ne sait pas si c’est la confrontation avec ce lecteur sévère qu’était son frère ou le décalage spatial et temporel qui lui importait le plus.

⁷ Ibidem, p. 311.

⁸ Ibidem, p. 332.

⁹ Referência às conferências de Jean-Marc Hovasse e Marcos Moraes, apresentadas no XIII Congresso da Associação de Crítica Genética – A criação em circulação, realizado em Ouro Preto, nos dias 18, 19 e 20 de outubro de 2017, evento no qual este artigo também foi apresentado e ao qual esta edição se dedica.

Mon premier exemple se situe, pourrait on dire, à cheval sur la frontière du bon-à-tirer. Il s'agit d'une correction sur épreuves pratiquée par Joyce sur l'épisode "Circé" d'*Ulysse*¹⁰. Joyce ajoute cette intervention d'un curieux personnage qui représente à lui tout seul la diaspora des exilés irlandais à travers le monde, et dont l'anglais est devenu très approximatif: "Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennessy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, appears and, with noble indignation, disowns Bloom) Put down your eyes to footboden, big grand pig of Jude all covered with gravy!"¹¹

C'est un ajout très intéressant, mais il se trouve qu'il a été effectué sur un jeu d'épreuves supplémentaire, alors que Joyce avait déjà signé le "bon à tirer" pour ce passage. L'envoi est d'ailleurs accompagné de la mention autographe (en français, car, comme vous le savez, *Ulysse* a été imprimé en France) "corrections supplémentaires si encore possibles James Joyce"¹².

Or les corrections arrivent trop tard pour que l'imprimeur puisse les prendre en compte (il a déjà composé les pages définitives et les délais ne permettent pas de recommencer une nouvelle fois puisque Joyce tenait à ce que le livre sorte le 2 février). On voit que les épreuves ont été reçues par l'imprimeur le 20 décembre et qu'elles ont été renvoyées à l'expéditeur le 29.

A l'issue de ce circuit, après ce temps pour rien – en apparence – Joyce, qui n'aimait pas que quoique ce soit se perde, va réintroduire un peu plus loin cette addition qui n'a pas pu être retenue, l'insérer (après quelques nouvelles modifications) sur un autre jeu d'épreuve, sur d'autres pages qui n'en sont pas encore au stade de la composition terminale. Le paragraphe cité plus haut prendra la forme suivante:

"Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennessy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, with noble indignation points a mailed hand against the privates) Werf those eykes to footboden, big grand porcos of johnnyellows todos covered of gravy!"¹³

Le contexte a changé: le personnage composite ne s'en prend plus à Bloom mais à des soldats anglais, et surtout, on voit que le style de Joyce a changé, se rapprochant un peu plus du langage multilingue qui sera celui de *Finnegans Wake*.

Le décalage produit par le retard postal a produit un décalage à la fois:

– temporel, parce que quinze jours ont passé, pendant lesquels Joyce a écrit d'autres choses, qui ont induit une évolution de son style;

¹⁰ Cf. Buffalo V.C.5b: In. *The James Joyce Archive*. Vol. 26. New York, Garland Publishing, 1978.

¹¹ Ibidem, p. 175.

¹² Ibidem, p. 121.

¹³ Cf. Texas, Ibidem., p. 316.

– et spatial, puisque le passage a été déplacé depuis le milieu du chapitre jusqu'à la fin, qui est très différente par l'atmosphère et ce nouveau contexte va imposer des changements (l'antisémitisme du premier contexte devient xénophobie antibritannique), mais réciproquement le nouvel environnement est lui aussi modifié par l'exubérance de l'addition, importée du contexte d'origine.

Il est clair qu'ici, ce n'est pas la confrontation directe avec le regard d'autrui, qui fait bouger le texte; c'est la confrontation du texte avec lui-même, d'un lieu du texte avec un autre et la confrontation de l'écrivain avec cet autre (ou du moins ce "pas tout à fait le même") qu'il est devenu au moment où les épreuves lui-sont renvoyées. Le décalage temporel provoqué par l'envoi et le renvoi, la circulation du texte en boucle entre l'écrivain et lui-même fait bouger le style.

Mais cela se révèle être tout aussi vrai pour le plus court des circuits, là où le décalage temporel entre le destinataire et le destinataire se réduit à la plus faible amplitude, là où il se réduit à un infime battement, le temps de lever la plume pour une correction *currente calamo*. Même dans un tel cas les deux instances que sont l'écrivain comme destinataire et l'écrivain comme destinataire provisoire ne sont pas pour autant superposables. Si celui qui relit avait exactement les mêmes préférences, les mêmes valeurs, les même choix que celui qui a écrit, il n'y aurait pas de ratures, pas de corrections, pas de nouvelles versions. C'est l'intervalle qui s'ouvre entre les deux instances qui met l'écriture en mouvement, inaugurant le plus élémentaire des circuits. Cette micro-boucle axiologique met l'écriture en mouvement parce qu'elle y introduit l'altérité, un point de vue autre, une anamorphose, qui est le reflet (direct ou inversé, caricaturé ou idéalisé) d'une image du lecteur (le lecteur général ou un privilégié, mentor, mécène, éditeur...).

A partir de cet écart, une circulation s'enclenche, à la naissance même du texte, qui n'est pas de nature fondamentalement différente de celle qui se poursuivra après la publication du texte. Le rôle de la critique génétique est d'observer et de décrire cette circulation à l'intérieur des manuscrits de travail.

Même si le manuscrit est un instrument de stabilisation qui sert à l'écrivain à transformer le flux de ses idées en un objet textuel fixe, il est en même temps le théâtre d'une circulation intense. Il suffit de comparer les manuscrits de transmission, qui représentent un état stabilisé du texte, ne comportent pas de mouvement interne et sont destinés à être mis en circulation comme un tout, avec les manuscrits de travail, qui ne sont pas destinés à être mis en circulation et où on peut souvent percevoir, visuellement, le mouvement, le tourbillon, la circulation des différents éléments.

Cette circulation se présente sous deux aspects. Tout d'abord la circulation *d'un document à l'autre*, comme par exemple cette note de Joyce pour *Ulysse* ("H. M. as fireman or D.M.P.") qui apparaît pour la première fois dans une feuille de notes grand format¹⁴, consacrée à l'épisode du *Cyclope* (mais sous une forme telle qu'on est sûr qu'il provient d'un autre document perdu), puis migre dans une autre

¹⁴ Cf. British Library 'Cyclops' reproduit In. *The James Joyce Archive*. Vol 12. New York: Garland Publishing, 1978, p. 10.

feuille de notes consacrée à l'épisode de *Circé*¹⁵ et enfin migre dans un cahier de note, sur une page consacrée à l'épisode des *Lotophages*¹⁶, avant d'être intégrée dans le brouillon de l'épisode. Une telle circulation n'est évidemment pas vaine, on ne peut pas imaginer qu'il n'en reste rien. Dans sa position finale, la phrase telle qu'elle est imprimée conserve le souvenir du circuit qu'elle a effectué¹⁷.

Enfin, je ne dirai qu'un mot de la circulation à l'intérieur d'un document, qui peut prendre diverses formes mais dont la plus significative est celle qui s'établit entre la marge et le corps du texte, comme par exemple dans telles pages d'un brouillon du chapitre "Sirens" d'*Ulysse*¹⁸. Dans ce document, où la marge déborde sur le verso de la page voisine, on perçoit à merveille la force d'expansion du texte joycien, qui rayonne comme un soleil, qui semble pousser des pseudopodes ou des branches dans toutes les directions. Mais on a aussi bien l'impression que c'est la marge qui darde de ses traits la colonne centrale. Le texte central est comme une pelote d'épingles ou comme un Saint-Sébastien extatique, criblé d'une volée de flèches issues de la marge. En fait les deux mouvements sont conjoints car bien sûr ces flèches ne tombent pas au hasard. Une force gravitationnelle s'exerce à partir du texte et guide ou suscite les ajouts. La nature circulaire ou oscillatoire de ce mouvement apparaît nettement si, comme il faut toujours le faire en critique génétique, on traduit les dispositions spatiales en termes de relations temporelles. Pour dire les choses rapidement, la colonne centrale, c'est le passé du texte, alors que la marge, c'est son avenir. La colonne centrale n'est généralement rien d'autre que la mise au net de l'état antérieur, alors que la marge annonce l'état suivant. Ce que la circulation entre la marge et le centre met en évidence, c'est la relation à la fois circulaire et décalée entre la rémanence de l'histoire du texte et la projection de son devenir.

Comme nous le savons bien, c'est précisément cette relation-là qui est l'objet de la critique génétique.

¹⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶ The Joyce Papers 2002. MS 36,639/5/A. National Library of Ireland. Disponible em : <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000357763/HierarchyTree#page/3/mode/1up> . Acesso em 06 dez. 2018.

¹⁷ Cf. FERRER, Daniel. La toque de Clementis, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques. *Genesis* n. 6, 1994. Disponible em http://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1994_num_6_1_979. Acesso em 06 dez. 2018.

¹⁸ V.A.5.14-15. In: *The James Joyce Archive*. Vol 13. New York: Garland Publishing, 1977, p. 46-47. Pour un commentaire de ce document, Cf. FERRER, D. The Open Space of the Draft Page: James Joyce and Modern Manuscripts. In: BORNSTEIN, G; TINKLE, T. (Org.). *The Iconic Page in Manuscript, Print and Digital Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

Referências bibliográficas

- FAULKNER, William. *Absalom, Absalom!*. New York: The Modern Library, 1966.
- _____. *Sanctuary*. New York : Random House, 2013.
- FERRER, Daniel. Critique génétique et philologie: racine de la différence. *Genesis* n. 31, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/genesis/98>. Acesso em 06 dez. 2018.
- _____. La toque de Clementis, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques. *Genesis* n. 6, 1994. Disponível em http://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1994_num_6_1_979 . Acesso em 06 dez. 2018.
- _____. The Open Space of the Draft Page: James Joyce and Modern Manuscripts. In: BORNSTEIN, George; TINKLE, Theresa (Org.). *The Iconic Page in Manuscript, Print and Digital Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- ROSA, João Guimarães. Dão Lalalão. In: _____. *Buriti*. Traduction française de J. J. Villard. Paris: Ed. du Seuil, 1961.
- _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- The James Joyce Archive*. Vol 12. New York: Garland Publishing, 1978
- The James Joyce Archive*. Vol 13. New York: Garland Publishing, 1977.
- The James Joyce Archive*. Vol 26. New York: Garland Publishing, 1978.
- The Joyce Papers 2002. MS 36,639/5/A. National Library of Ireland. Disponível em: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000357763/HierarchyTree#page/3/mode/1up> . Acesso em 06 dez. 2018.

Recebido em: 24 de outubro de 2018

Aceito em: 29 de outubro de 2018