



HAL
open science

“ Croiser le regard de Joyce à travers chaque correction ” : Daniel Ferrer, du texte à l’avant-texte

Valérie Benejam, Jean-Louis Giovannangeli, Sophie Vallas

► To cite this version:

Valérie Benejam, Jean-Louis Giovannangeli, Sophie Vallas. “ Croiser le regard de Joyce à travers chaque correction ” : Daniel Ferrer, du texte à l’avant-texte. 2023, 10.4000/erea.15980 . hal-04132260

HAL Id: hal-04132260

<https://amu.hal.science/hal-04132260>

Submitted on 18 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



E-rea

Revue électronique d'études sur le monde anglophone

20.2 | 2023

1. Autoportrait - 2. Revisiting the Periodical Essay
(1860-1940)

« Croiser le regard de Joyce à travers chaque correction » : Daniel Ferrer, du texte à l'avant-texte

Valérie BENEJAM, Jean-Louis GIOVANNANGELI et Sophie VALLAS



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/erea/15980>

DOI : 10.4000/erea.15980

ISBN : ISSN 1638-1718

ISSN : 1638-1718

Éditeur

Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Valérie BENEJAM, Jean-Louis GIOVANNANGELI et Sophie VALLAS, « « Croiser le regard de Joyce à travers chaque correction » : Daniel Ferrer, du texte à l'avant-texte », *E-rea* [En ligne], 20.2 | 2023, mis en ligne le 15 juin 2023, consulté le 18 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/erea/15980> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.15980>

Ce document a été généré automatiquement le 18 juin 2023.



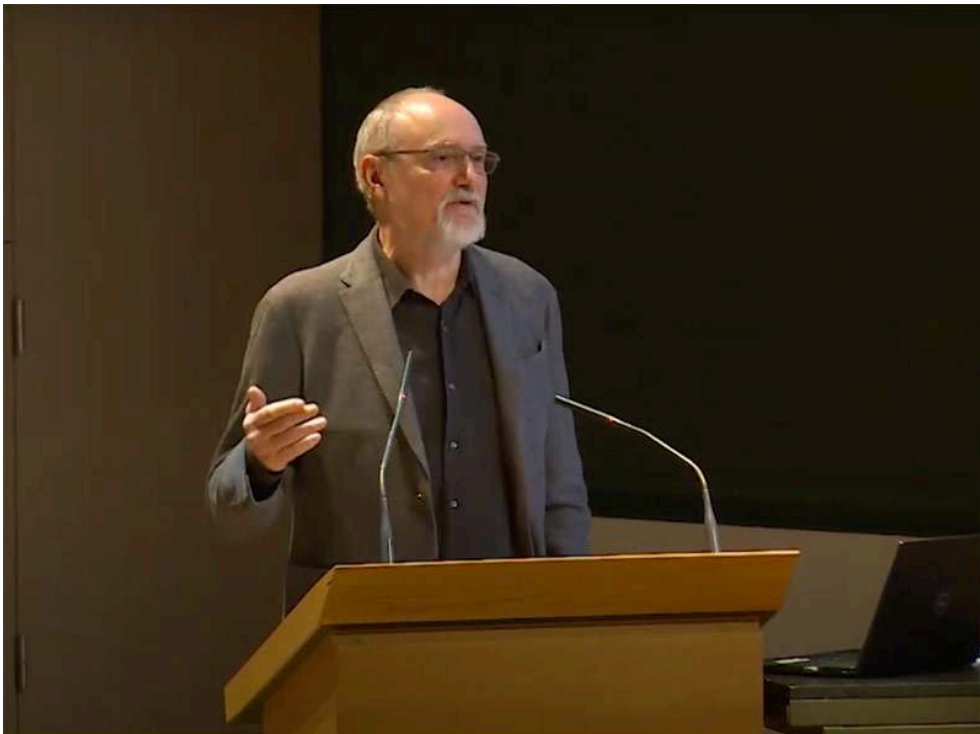
Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

« Croiser le regard de Joyce à travers chaque correction » : Daniel Ferrer, du texte à l'avant-texte

Valérie BENEJAM, Jean-Louis GIOVANNANGELI et Sophie VALLAS

Daniel Ferrer lors d'une conférence au Collège de France en 2019 (image issue de la captation vidéo)



- 1 C'est dans son bureau tapissé d'ouvrages et de revues que Daniel Ferrer a répondu aux questions du Grand entretien : une conversation avec Jean-Louis Giovanelli et Valérie Bénéjam, ses collègues joyciens, et Sophie Vallas, qui revisite son parcours (St-Cloud,

Oxford, Besançon, Rutgers, Orléans et le CNRS) et dans laquelle il est question de Joyce, Virginia Woolf, Flaubert et bien d'autres, de la critique génétique française, de l'émotion que font naître les manuscrits et les bibliothèques, réelles ou virtuelles, du déchiffrement de brouillons, marginalia et autres carnets griffonnés, et du romantisme de feuillets qu'on croyait perdus et qu'on est invité à consulter, un jour, dans un entrepôt poussiéreux.

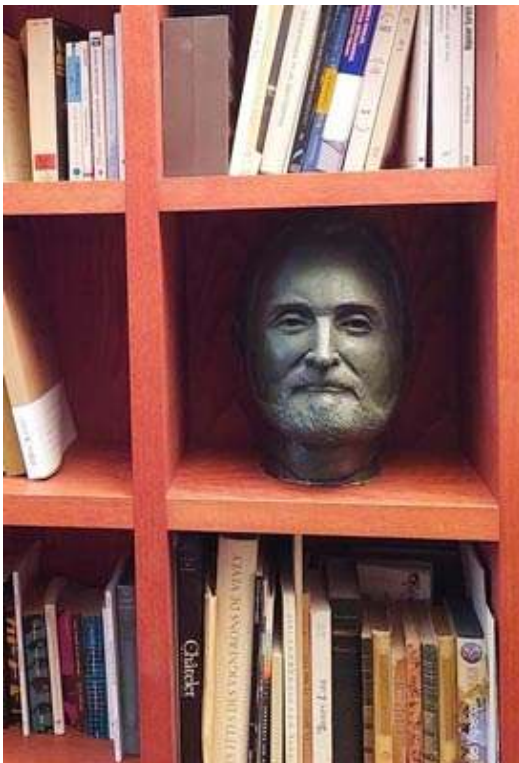
MILESTONES

1949 : Naissance
 1969 : Entrée à l'ENS Saint-Cloud
 1971-72 : Année passée à Oxford
 1973 : Agrégation d'anglais
 1974 : Premier poste à l'Université de Besançon
 1984 : *Post-Structuralist Joyce* (avec D. Attridge, Cambridge UP)
 1988 : Professeur à Orléans.
 1989 : Semestre passé à l'université de Rutgers, N.J., États-Unis.
 1990 : Entrée à l'ITEM (directeur de recherche). *Virginia Woolf and the Madness of Language* (Routledge)
 1991 : *L'écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle* (avec J.-L. Lebrave, CNRS éditions)
 1992 : Co-fondateur de la revue *Genesis*. *Ulysse à l'article : Joyce aux marges du roman* (avec C. Jacquet et A. Topia, Léroto)
 1993 : *Genèses du roman contemporain : Incipit et entrée en écriture* (avec B. Boie, CNRS éditions)
 1995 : *James Joyce, Œuvres*, tome 2 (direction Jacques Aubert, La Pléiade)
 1998 : *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories* (avec M. Contat, CNRS éditions)
 2001-2004 : Co-éditeur de *The Finnegans Wake Notebooks at Buffalo*, Brepols, 12 volumes (avec V. Deane et G. Lernout)
 2001 : *Bibliothèques d'écrivains*, (avec P. D'Iorio, CNRS éditions)
 2004 : *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (avec J. Deppman et M. Golden, Pennsylvania U. P.)
 2011 : *Logiques du brouillon : modèles pour une critique génétique* (Seuil)
 2013 : *Renascent Joyce* (avec A. Topia et S. Slote, Florida U. P.)
 2014 : *Brouillons d'un baiser : premiers pas vers Finnegans Wake* (Gallimard)
 2023 : *Genetic Joyce: Manuscripts and the Dynamics of Creation* (Florida U. P.)

- 2 **SV** : Sans beaucoup d'originalité, j'aimerais lancer cette conversation par une question sur vos origines : d'où venez-vous et où avez-vous grandi ?
- 3 **DF** : Votre question m'invite à me demander en quoi mes origines me prédestinaient à devenir angliciste. Je dirais qu'il faut distinguer les deux parties du mot « angl-iciste » J'ai bien un certain héritage familial du côté de l'anglais, mais pas du tout du côté universitaire, académique. Contrairement à certains de mes collègues qui étaient fils de profs de khâgne ou d'universitaires, dans ma famille, personne n'avait le baccalauréat français ; en revanche, mon père était américain, d'origine française. Il venait d'une famille nombreuse, d'immigrants plutôt pauvres. Pendant la guerre, il s'est engagé dans la marine et il a fait une école d'officier à l'université de Rochester, qu'il n'aurait pas pu fréquenter autrement. Par la suite, il a bénéficié du GI Bill qui lui permettait de faire autant d'années d'études qu'il avait fait d'années de guerre. Et cela dans tous les pays alliés, y compris la France. Il se trouve que, du côté de ma mère, une de mes tantes avait épousé un Juif autrichien juste avant la guerre, et elle avait donc dû fuir pour se réfugier aux États-Unis. À la libération, ma mère est allée aux États-Unis avec sa famille

pour retrouver sa sœur. Elle a rencontré mon père qui revenait du Pacifique, ils sont tombés amoureux et donc mon père est venu en France faire des études d'architecte. Malheureusement, il s'est si bien intégré à la société française qu'il ne nous a jamais parlé anglais à la maison. Ce qui fait que je ne suis pas du tout un vrai bilingue. Mon anglais est beaucoup moins naturel qu'il aurait pu l'être. Mais j'avais quand même de la famille aux États-Unis, à laquelle nous rendions visite, donc il y a bien un certain héritage linguistique et culturel de ce côté-là. Mais il y a aussi un autre élément de prédestination qui peut expliquer ce que je fais actuellement. Mon père était architecte, ma mère était pianiste, mes grands-parents étaient dans le théâtre. Mon père, quand il a pris sa retraite, est devenu sculpteur. J'ai plusieurs de ses œuvres dans ce bureau.

Buste réalisé par le père de Daniel Ferrer.



- 4 Mon jeune frère, était peintre. Donc il y avait quelque chose de naturel, dans la famille, à se consacrer à, disons, la chose esthétique, que ça soit l'art ou la littérature. Ce que peut être la transmission de valeurs religieuses dans certaines familles, a été, dans la mienne, la transmission de valeurs artistiques. Mais donc personne, dans ma famille, n'avait fait d'études en France.

Les classes préparatoires, 1968 : des années « merveilleuses »

- 5 Il se trouve que, par hasard, notre voisin de palier était un ancien directeur de l'École normale supérieure de Saint-Cloud. Un jour, il m'en a parlé. J'étais en terminale et je n'avais jamais entendu parler des classes préparatoires littéraires. Je ne sais pas ce que j'aurais fait, sinon. Donc au dernier moment, je me suis inscrit en hypokhâgne moderne. Je ne connaissais pas du tout la différence entre Saint-Cloud et Ulm, et

d'ailleurs étudier la géographie me convenait bien, ça me plaisait plus que le latin, donc j'étais très content d'être en section moderne. J'ai fait cette hypokhâgne à Henri-IV, et ça a été une année merveilleuse, une année de découverte intellectuelle. D'autant plus que ça s'est terminé en 1968, et que j'avais la chance de ne pas être en khâgne, parce que ça a été extrêmement pénible pour les gens qui avaient leur concours en fin d'année. Pour nous, en hypokhâgne, c'était merveilleux. Le romantisme des barricades, la Sorbonne occupée, l'Odéon occupé, c'était extraordinaire. Il y avait ce qu'on appelait « le mouvement préparatoire », qui se réunissait d'ailleurs à Jussieu, à côté d'ici. Je me souviens de discussions sans fin pour refaire le monde, et puis finalement, la fin de la récréation a été sifflée. J'ai ensuite fait ma khâgne. Quelle option prendre ? Le plus facile, c'était l'anglais. J'ai un peu hésité avec les lettres modernes, la philosophie. Mais j'avais un petit complexe parce que, en année de philo, on avait eu un remplaçant qui n'était vraiment pas à la hauteur et je ne me sentais pas capable de choisir philosophie. Donc finalement, c'est l'anglais qui était le choix le plus facile, et je suis arrivé à Chaptal où se préparait cette option. Or c'était un lycée mixte. C'est une chose que vous êtes trop jeunes pour avoir connue, les lycées avant la mixité ! [Rires] Y compris Henri-IV, qui était uniquement un lycée de garçons. La khâgne a donc été une année merveilleuse sur un autre plan. [Rires] J'ai été finalement très heureux aussi, pendant cette année de khâgne, j'en aurais volontiers fait une deuxième, d'autant que j'avais encore énormément à apprendre, mais bon, j'ai intégré assez facilement et donc voilà, je me suis retrouvé à Saint-Cloud sans bien savoir où ça me mènerait.

Saint-Cloud

- 6 L'école était excentrée, elle était vraiment à Saint-Cloud, installée dans le Parc de Saint-Cloud. J'étais jeune, 19 ans. C'était le bon moment pour rencontrer quelqu'un que Jean-Louis a bien connu aussi, Jacques Debouzy, dit Le Bison. Il nous a pris en main, il nous a appris beaucoup de choses, mais on était un petit peu isolés sur notre colline. On n'avait pas vraiment idée de tout ce qui se passait ailleurs, sur le plan intellectuel, mais j'étais très heureux. Pour aller travailler, depuis la résidence, on traversait le Parc de Saint-Cloud dans toute sa beauté. C'était... une espèce de jardin d'Eden. On allait écouter des gens très divers parce que la plupart des enseignements se faisaient à l'école. Debouzy avait fait venir des gens de partout. On était rattachés à Nanterre, mais la plupart des enseignants venaient nous faire les cours sur place, ou alors Debouzy lui-même les assurait. Du coup, ça renforçait l'impression d'isolement, de thébaïde. J'avais tenu à faire, en même temps, une licence de lettres, donc j'allais, pour quelques cours, à Nanterre. Ce n'était pas le beau campus qu'il est aujourd'hui, il y avait encore des restes du bidonville. Les arbres n'avaient pas poussé. C'était un vrai contraste avec la splendeur qui nous entourait à Saint-Cloud. (Splendeur des jardins, s'entend, parce que les locaux étaient vraiment vieillots). Debouzy nous a fait découvrir des gens comme William Epton, comme Northrop Frye, comme Wayne Booth, en même temps qu'on apprenait Milton, Swift, Melville, Hawthorne... Toute sorte de choses passionnantes, mais on n'avait pas vraiment idée de la révolution théorique qui était en cours. Tout de même, on a reçu une formation en linguistique française, plutôt saussurienne, qui m'a marqué, qui me marque toujours dans ma manière de penser. Par certains côtés, je suis resté structuraliste. Même si ma première publication était intitulée *Post-Structuralist Joyce...*

Le choix de Joyce et de Vincennes

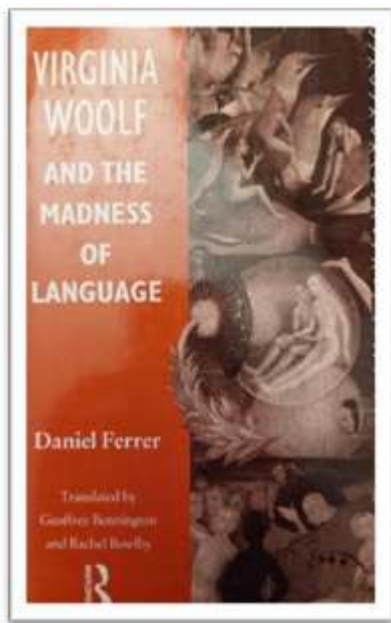
- 7 Les choses ont changé radicalement à la fin de l'année, quand il s'est agi de déposer un sujet de maîtrise. J'ai tout de suite voulu faire quelque chose sur Joyce. Je l'avais découvert en terminale, avec notre professeur de français. Il nous avait proposé des sujets d'exposé, il y en avait un sur Kafka et un sur Joyce. Moi, j'avais choisi celui sur Joyce. Je pense que mon père m'en avait un peu parlé. J'ai acheté ce livre, je ne sais pas si vous le connaissez, *The Essential James Joyce*. Il comprend *Portrait of the Artist*, *Dubliners*, des extraits de *Ulysses* et de *Finnegans Wake*. C'est édité par Harry Levin. Donc j'avais découvert Joyce à cette occasion. En fin de licence, dans un cours de littérature française à Nanterre (sur le « roman expérimental », par Geneviève Idt, une brillante sartrienne), on devait faire une sorte de mini mémoire et j'avais choisi de le faire sur *Finnegans Wake*. Bien entendu, je n'avais lu que peu d'extraits, mais ce n'est pas ça qui m'arrêtait à l'époque [Rires], et donc voilà, j'ai fait tout naturellement ma maîtrise sur Joyce. Tout de suite, j'ai eu envie de la faire avec Hélène Cixous, et donc d'aller à Vincennes, Paris 8, qui était à l'époque dans le bois de Vincennes et là, ça a été une autre année extraordinaire, de l'ordre de la découverte théorique. C'était la grande époque de la théorie française : Lacan, Derrida, Barthes que je connaissais un peu, quand même, depuis l'année précédente... Il y avait Deleuze qui faisait cours à Vincennes, et il était extrêmement fascinant. Sa parole était... Je n'ai jamais été deleuzien, mais c'était vraiment une grande joie théorique de l'écouter. Je me souviens que, des années plus tard, à propos d'un livre de Žižek, un journaliste avait écrit que c'était « the greatest theoretical high since *The anti-Œdipus* ». C'était un peu ça, un *high*, et pourtant, je ne sais pas si on peut parler de bouffée d'ivresse pour Deleuze, parce que c'était quelque chose de plus continu. Quand on suivait ses cours, c'était fortement excitant. Les séminaires d'Hélène Cixous étaient passionnants. Il y avait aussi quelqu'un dont vous n'avez peut-être pas entendu parler, Lucette Finas, qui a vraiment changé ma conception de la lecture, du texte. Donc, c'était aussi une année extraordinaire qui m'a vraiment marqué pour la suite de mon aventure intellectuelle, même s'il y avait beaucoup de choses qui me tenaient à cœur, à cette époque-là, que j'ai un peu laissées de côté. On pourra y revenir. Le titre de ma maîtrise était « L'espace dialogique dans "les Sirènes" » (l'épisode d'*Ulysse*). C'était un peu prétentieux, ça n'a pas grand intérêt. Ça renvoyait à Bakhtine que j'avais découvert, comme beaucoup de monde, à cette époque-là.
- 8 À la fin de l'année (1971), je suis parti à l'étranger, à Oxford. Là non plus, les *colleges* n'étaient pas mixtes à l'époque. J'enseignais à Merton et à Saint Hilda's qui était un collège de filles, vraiment tel que le décrit Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*, très austère, alors que Merton, c'était un beau collège, très ancien, avec des traditions, une merveilleuse cave et des repas... Moi qui arrivais de Paris 8, de Vincennes la rouge, la révolutionnaire, me retrouver tout d'un coup plongé à Oxford, aller dîner en *gown*... En tant que lecteur, j'avais un statut un peu intermédiaire. J'avais droit à deux dîners par semaine à la *high table*, et le reste avec les étudiants. Donc c'était un statut amphibie qui me convenait bien. Ça faisait un drôle d'effet de se retrouver à la *high table* à manger des mets exquis alors que pour les étudiants, c'était nettement moins bon. En arrivant de Vincennes, c'était vraiment un univers tout à fait dépaysant ! J'avais eu la folle idée

d'en profiter pour préparer l'agrégation. Mais les plaisirs du *punting* et de la *common room* où circulaient des Sauternes et des Portos hors d'âge, ont fait que... [Rires]

L'agrégation puis la thèse : Joyce, Faulkner, Woolf, la folie

- 9 Et donc après cette année, je me suis retrouvé en année de préparation d'agrégation — alors là, ça n'a vraiment pas été une année agréable. Ceci dit, j'y ai beaucoup appris.
- 10 **SV** : En quelle année, l'agrégation ?
- 11 **DF** : C'était 72-73, c'est ça.
- 12 **SV** : Et vous l'avez préparée à Saint-Cloud ?
- 13 **DF** : Oui, on préparait à Saint-Cloud, c'était assez confortable. Debouzy invitait nos copines comme auditrices libres, l'ambiance était bonne, mais enfin, je n'ai pas du tout retrouvé cette joie que j'avais connue pendant les années précédentes... Mais en même temps, je trouve que c'est une très bonne chose d'être obligé de travailler sur des auteurs sur lesquels on n'aurait absolument pas eu envie de travailler spontanément...
- 14 **SV** : Vous avez des souvenirs du programme ?
- 15 **DF** : Alors... Je crois qu'il y avait *Othello*. Il y avait *The Pilgrim's Progress*, *Prometheus Unbound*, *Joseph Andrews*. Il y avait un Pinter, *Saturday Night*, *Sunday Morning* de Sillitoe, *On the Road*, *Adam Bede*... Ne pas avoir à recommencer a été un soulagement. Ensuite, j'ai bénéficié d'une année post-agrégation à Saint-Cloud qui, à nouveau, m'a permis de suivre beaucoup de séminaires à Paris 8, notamment celui de Catherine Backès Clément, qui est maintenant connue comme romancière. À l'époque, c'était une enseignante extrêmement pointue et qui m'a beaucoup stimulé. Et de nouveau le séminaire d'Hélène Cixous... Et puis cela m'a permis de réfléchir à un sujet de thèse.
- 16 **SV** : C'était votre année DEA ?
- 17 **DF** : Il n'y avait pas de DEA à l'époque. Quand on avait l'agrégation, on était dispensé de l'équivalent... Voilà, c'était une belle année. Probablement influencé par ces cours de Deleuze que j'avais suivis, et aussi par le livre de Foucault sur la folie, j'ai décidé, et c'était tout à fait dans l'air du temps à l'époque, de travailler sur les rapports de la littérature et de la folie. Mais très vite, je me suis aperçu que c'était tout à fait négatif de vouloir travailler sur ce qu'on appelle l'art ou la littérature des aliénés, c'était à la fois stigmatisant et limitant. Et donc, j'ai construit un sujet sur la manière dont Joyce, Virginia Woolf et Faulkner avaient, à certains moments, placé l'énonciation de leur œuvre dans un rapport à la folie. Joyce lui-même avait dit qu'il n'y avait qu'une feuille de papier à cigarette, une feuille de papier très mince, transparente, qui séparait *Ulysse* de la folie. D'une certaine manière, il s'agissait de se placer dans l'épaisseur de cette feuille transparente. C'était un moyen de revenir à Joyce et cela avait à voir avec le travail de l'énonciation, qui était quelque chose qui m'intéressait particulièrement. On faisait, à l'époque, une thèse de doctorat d'État, donc c'étaient des travaux au long cours et on n'était pas non plus très pressé. Maintenant, il y a beaucoup de pression pour terminer rapidement les thèses « nouveau régime ». À l'époque, on savait que de toute façon, on en avait pour longtemps.

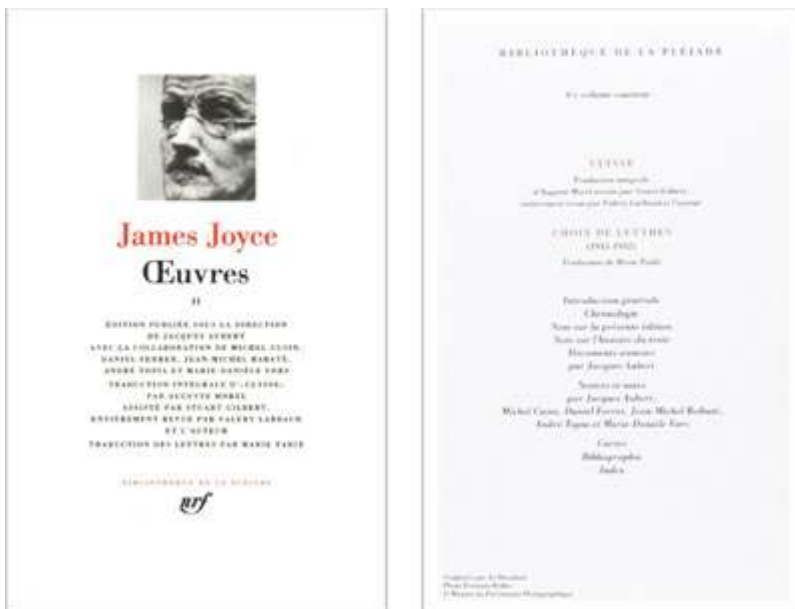
Couverture de *Virginia Woolf and the Madness of Language*, Routledge 1990.



- 18 **VB** : Je voulais te poser une question sur Hélène Cixous, sur ton rapport avec elle dans la direction de thèse...
- 19 **DF** : Moi-même, je n'ai pas dirig e énormement de thèses puisque très vite, quand je suis devenu prof, je suis pass e au CNRS et là, c'était un peu compliqu e pour les étudiants. Il fallait vraiment qu'ils viennent me chercher et il n'y avait guère de possibilités de financements. Je n'ai donc pas dirig e un aussi grand nombre de thèses que beaucoup de collègues de ma génération. Mais pour celles que j'ai dirigées, j'ai toujours essayé de faire comme Hélène Cixous le faisait avec moi. Elle était certes toujours très occupée et c'était assez difficile de la voir, mais quand je ressortais de chez elle, j'étais toujours regonflé à bloc et j'avais envie de me remettre au travail. Elle était toujours extrêmement encourageante et même si elle ne lisait pas aussi souvent ce que j'écrivais que d'autres directeurs de thèse, c'était beaucoup mieux parce que ce qu'elle me disait était encourageant, inspirant et puissant. Mais elle m'a aussi beaucoup marqu e par sa présence et par sa voix, et à je ne peux pas espérer le reproduire !
- 20 Son séminaire était toujours passionnant, outre le fait que j'y ai rencontr e Jean-Michel Rabaté, André Topia, etc. C'est une autre chose très importante qui s'est passée l'année où je me suis inscrit en thèse : j'ai fait la connaissance de mes futurs amis joyciens, Jean-Michel Rabaté et André Topia, qui travaillaient aussi avec Hélène Cixous. On s'est rencontr es à son séminaire. Jean-Michel Rabaté, bien qu'il ait à peine un an de plus que moi, était un peu comme un grand frère. J'admirais sa facilité extraordinaire à comprendre les théories les plus abscones. Et avec André Topia, nous étions très proches aussi. C'est un peu bizarre parce qu'il était plus  ag e que moi, de quelques années, mais finalement les choses se sont passées de telle manière que c'est moi qui me suis retrouv e au jury de sa thèse, alors que normalement à aurait dû être l'inverse.
- 21 **SV** : Qui a siégé à votre jury de thèse ?
- 22 **DF** : Il y avait Hélène Cixous, Jean Gatt egno, André Bleikasten, Jean-Pierre Audigier et Jean-Michel Rabaté. Bleikasten était un grand faulknerien, il écrivait magnifiquement, c'était un homme avec beaucoup de classe.

- 23 **JLG** : Le jour de ta soutenance de thèse, il y avait donc cet aréopage d'universitaires, disons Vincennes et post-Vincennes. La dramaturgie de la thèse était impeccablement respectée. Ils étaient tous installés face à toi. Et ça avait un côté mandarin, malgré l'histoire du lieu et le fait que tu avais déjà une carrière bien ancrée. Mais, vu depuis le public, tu semblais avoir un positionnement assez humoristique vis-à-vis cette organisation, une espèce de distance revendiquée. Et alors qu'on était à une époque encore théorique, tu as dit des choses assez étonnantes. Par exemple, tu as parlé de ton lien personnel et spécifique aux auteurs que tu avais choisis d'étudier. Ensuite, tu as même retourné certaines catégories genettiennes pour t'amuser de ta position de thésard qui allait se faire reconnaître par ses pairs ! Tu as quand même toujours eu un petit décalage, une légère distance par rapport à certaines pesanteurs à la fois institutionnelles et théoriques, je crois.
- 24 **DF** : Ce n'était pas difficile, à Paris-8. Ce que j'ai dit ce jour-là, c'est que pour moi Joyce était le plus fascinant. Que Faulkner était celui que je préférais enseigner. Et effectivement, que c'était Virginia Woolf qui me touchait le plus des trois. Tu te souviens, à mon pot de thèse, en hommage aux trois, j'avais servi du whisky irlandais, du bourbon et du thé tiède. [Rires]
- 25 **JLG** : Absolument, et c'était Juliette, d'ailleurs, à 6 ans, qui passait entre les rangs, servait les uns et les autres indistinctement, et bouleversait toutes les hiérarchies !
- 26 **DF** : Un peu plus tard, Claude Jacquet a formé un groupe au CNRS pour travailler sur les carnets de Joyce. En même temps, Jacques Aubert a lancé le travail sur *Ulysse* dans la Pléiade.

Première et quatrième de couverture du tome 2 de James Joyce (comprenant *Ulysse* et un choix de lettres) dans La Pléiade, auquel a contribué Daniel Ferrer, 1995.



© Gallimard

- 27 Nous nous sommes trouvés embarqués dans ces deux entreprises, qui m'ont beaucoup occupé. Et puis il a fallu chercher un poste. Ce n'était pas évident, puisque dans ce système français des coups d'accordéon, il y avait eu un recrutement massif dans l'enseignement supérieur après 68 et la voie s'est trouvée complètement bouchée pour

de nombreuses années. J'ai été extrêmement heureux de trouver un poste à Besançon. J'habitais Paris, et à l'époque le TGV n'allait pas jusque-là. Malgré tout, j'ai été ce qu'on appelait un turboprof pendant 14 ans.

- 28 Je n'oublierai jamais mon premier cours : la Fac de Lettres louait à l'archevêché des salles au Grand Séminaire et on m'avait attribué une très grande salle toute en largeur au milieu de laquelle se dressait une chaire surmontée d'un crucifix. J'ai hésité un instant en arrivant et je suis monté en chaire pour faire mon cours. Ça m'amusait beaucoup. J'ai appris ensuite que tous mes collègues restaient au pied de la chaire... En même temps je me disais : le Séminaire de Besançon... c'est là où Julien Sorel est sensé avoir fait ses études ! J'étais émerveillé de croiser l'univers d'un de mes romans préférés et j'imaginai Julien dans la salle.

Prendre le large à Besançon : premières responsabilités et expérimentations

- 29 **SV** : Vous avez rejoint Besançon à partir de quelle date ?
- 30 **DF** : À partir de 74. Mon rêve, à cette époque-là, c'était d'entrer au DELA. Je ne sais pas si vous savez ce que c'est que le DELA. C'est le département de littérature anglaise de Paris 8 qui, pour des raisons historiques, n'était pas rattaché à une UFR d'anglo-américain, mais à une UMR de littérature. Il y avait la littérature française, la littérature générale et la littérature anglaise rassemblées, ce qui me plaisait beaucoup. C'est là qu'officialiait Hélène Cixous, et des gens comme Jean Gattegno, Jean-Pierre Audigier. Donc mon rêve était d'aller enseigner là-bas. Puis Vincennes a basculé sur Saint-Denis. Ce n'était plus tout à fait la même chose, mais malgré tout, il y avait quand même une atmosphère de liberté qu'on ne trouve pas ailleurs. Hélas, en quatorze ans, aucun poste ne s'est libéré. Mais finalement, alors que la plupart des gens de ma promotion s'étaient retrouvés dans le secondaire, j'étais très heureux d'avoir ce poste à Besançon, même si ça impliquait des longs trajets en train. En fait, j'aimais bien cette vie parallèle, quelques jours dans la semaine, dans une autre ville, avec d'autres amis. Certains collègues sont devenus des amis très chers. Quand ma fille est née, c'est devenu plus difficile de devoir la quitter chaque semaine.
- 31 D'un autre côté, quand je suis arrivé, j'ai eu tout de suite des responsabilités importantes. J'étais un jeune assistant, et pourtant on m'a donné des cours d'agrégation dès la première année. En première année, je me suis trouvé avec un cours sur Dickens, qui n'était pas du tout ma spécialité. Mais je crois que, comme j'étais tout frais émoulu de l'agrégation, je savais bien ce qui était utile pour les étudiants pour faire une dissertation. En définitive, on n'a pas vraiment besoin d'être spécialiste pour faire un cours d'agrèg utile aux étudiants. Plus généralement, c'est quelque chose que j'ai souvent ressenti : on est plus proche des étudiants, plus intéressant pour eux quand on leur enseigne quelque chose qu'on vient de découvrir, pratiquement, quand on a juste quelques semaines d'avance sur eux. Quand j'enseigne Joyce, je tends à négliger des choses qui me paraissent des évidences et qui ne le sont pas pour les étudiants. J'avais donc des responsabilités, j'avais des cours difficiles mais intéressants. J'ai pu mettre au programme de première année de licence un cours de théorie de la littérature que j'ai beaucoup aimé faire et qui m'a beaucoup appris. Et puis, pour boucher des trous, il fallait assurer des cours qui ne relevaient pas de votre spécialité. Ce qui est beau dans

l'anglicisme, c'est que le champ est très large. Et tout de suite, j'ai eu envie de prendre de la largeur. La spécialisation, qui est parfois très marquée dans certaines universités, entre les américanistes et les anglicistes m'agace... Moi, d'emblée, j'étais à cheval... Mon ami Marc Chénétier dirait sûrement que certaines nuances américaines m'échappent, mais d'ailleurs, pour Joyce, il y a sûrement aussi certaines nuances irlandaises qui m'échappent. Je ne me considère pas du tout comme un irlandiste, je ne connais pas extrêmement bien la littérature et l'histoire irlandaises. Je pense que c'est bien qu'il y ait des spécialistes très pointus, et puis c'est bien qu'il y ait des gens qui touchent à différents domaines. Le fait que je travaillais sur Woolf et Joyce me donnait un point de vue sur Faulkner différent de celui des purs américanistes, ou même des vrais spécialistes de la littérature du Sud.

- 32 **SV** : À l'époque, certains des collègues que vous avez cités, par exemple Jacques Aubert ou Claude Jacquet, étaient vraiment des irlandistes...
- 33 **DF** : Pour le coup, oui, ils étaient spécialistes de Joyce, mais à l'époque, ils faisaient automatiquement partie de la Société française d'études irlandaises, ce qui n'était pas mon cas. Je ne sais pas si toi, Valérie, tu te considères comme une irlandiste...
- 34 **VB** : Il m'arrive de me vendre comme irlandiste, oui ! [Rires] Il me semble qu'il y a un problème entre Joyce et la littérature irlandaise : les sociétés de littérature irlandaise considèrent les Joyciens un peu comme des gens bizarres, comme un groupe à part, donc c'est parfois compliqué, effectivement. Et puis Joyce avait une relation compliquée à l'Irlande.
- 35 **DF** : Et toi, Jean-Louis, tu te considères comme un irlandiste ?
- 36 **JLG** : J'ai vécu là-bas un petit peu, pendant la période du doctorat. J'y avais fait le *Higher Diploma in Anglo-Irish Literature* à Trinity College Dublin. L'intitulé du diplôme pose déjà en soi un problème... Il y avait une grosse partie du programme consacrée à Joyce. On le lisait avec David Norris, qui était responsable du séminaire, et donc évidemment il y avait cet accent dublois, déjà, qui était là, qui m'avait attiré dans la lecture, le côté acoustique. C'est tellement compliqué. Quand tu discutes sur les textes avec des Irlandais, il y a le petit détail que toi, tu ne vois pas ou que tu ne comprends pas, et ils vont te dire : « Mais ça c'est un truc évident... ».
- 37 **DF** : C'est bien qu'il y ait des points de vue divers et c'est une des belles choses dans le champ des anglicistes, c'est qu'il y a beaucoup de diversité...
- 38 **JLG** : Je fais une parenthèse : cette diversité, c'est vous qui l'avez élargie et affirmée. Quand tu parlais tout à l'heure d'ouverture de champ, à propos de votre itinéraire, à Jean-Michel, à André, à toi, et à d'autres dans votre entourage immédiat, on peut le dire, quand même que c'est votre génération qui a ouvert le champ de tout ça. Nous, après, on est arrivé, et on a trouvé le champ déjà labouré [Rires].

Incursions : l'art, la musique

- 39 **DF** : Je crois qu'il y a quand même une ouverture inhérente à notre discipline, du fait qu'elle concerne des pays tellement différents, des gens qui s'occupent de littérature, d'autres qui s'occupent de civilisation, de linguistique, etc. C'est un champ par nature extrêmement divers. Après, justement, c'est un peu triste quand ça se replie en chapelles.

40 Je ne me souviens plus exactement comment c'est arrivé, probablement parce qu'on était peu nombreux dans le département de Besançon et qu'on manquait de civilisationnistes, j'ai proposé un cours sur la peinture américaine. Là aussi, au départ, je n'y connaissais pas grand-chose, mais je crois que ça s'est bien passé. À la fin de l'année, j'ai emmené les étudiants non seulement à Beaubourg, mais également j'ai pris rendez-vous à la résidence de l'ambassade américaine. Vous savez, il y a un pool de peintures dans lequel les ambassadeurs ou les épouses d'ambassadeurs, à l'époque, pouvaient piocher pour décorer leur résidence. Vous connaissez la résidence de l'ambassadeur des États-Unis ? C'est rue Saint-Honoré, un bel hôtel du XVIII^e siècle où ils font des réceptions, parfois. Donc j'arrive avec mes petits étudiants bisontins. Et j'étais très fier parce qu'en voyant les tableaux, ils disaient : « Ben, ça, c'est un Barnett Newman, ça c'est un Motherwell... ». [Rires] C'était donc mon excursion du côté de la civilisation. Il faut dire aussi que ma première publication, mis à part Joyce, avait été un article sur *The Rake's Progress*, aussi bien la suite de tableaux narratifs de Hogarth que l'opéra de Stravinsky, sur un livret de Chester Kallman et Auden. Ça m'intéressait de voir comment on pouvait passer d'une forme à l'autre et l'idée qu'on pouvait apprendre quelque chose sur la nature de la peinture narrative et de l'opéra. À l'époque, je ne doutais de rien, je faisais des grandes généralisations sur ces sujets alors que je n'étais ni musicologue, ni dix-huitiémiste, ni spécialiste d'histoire de l'art. [Rires]

41 **SV** : Vous étiez donc déjà dans « l'intermédialité ».

42 **DF** : Oui, c'est vrai. C'est un article que j'ai publié dans les annales de la faculté des lettres de Besançon. Même chose pour un article sur la peinture américaine que j'avais écrit à la suite de mon cours. Et c'est là que je me suis rendu compte que, pour un angliciste, il ne faut absolument pas se contenter de publier en français dans des petites revues. On n'est lu par personne et c'est triste. C'est un petit peu différent maintenant, avec les publications en ligne qui permettent quand même d'avoir l'espoir de toucher un peu plus de monde grâce à Google. Et donc ça m'a sensibilisé à cet aspect-là. Cet article aurait pu tomber complètement dans l'oubli, mais quelques années plus tard, j'ai reçu un petit mot de Roland Tissot, qui était le grand spécialiste de la peinture américaine, qui était tombé dessus par hasard et qui m'a écrit une petite lettre – c'était avant les courriels – pour me dire qu'il avait été très intéressé par mon article, ce qui m'a fait un plaisir immense. Comme quoi, il ne faut pas hésiter à dire aux jeunes collègues qu'on les lit et qu'on aime ce qu'ils font. J'ai eu également un autre repêchage, quand mon collègue et ami Marc Chénétier (à l'époque, j'étais à Orléans, on va y venir ensuite) m'a demandé de participer à un numéro sur la peinture américaine. Donc j'ai pu recycler un peu mes idées sous une autre forme, dans un numéro de la *Revue française d'études américaine*, qui était nettement plus diffusée. J'avais repris mes idées, j'étais allé un petit peu plus loin. Mon idée principale, c'était que dans la peinture américaine, depuis les origines, depuis les puritains jusqu'aux *abstract expressionists* et après, il ne s'agissait pas d'ouvrir une fenêtre de représentation, comme dans la peinture occidentale en général, mais au contraire d'obturer, de cacher quelque chose. La toile serait comme un cache : ce qui explique qu'elle soit investie de tellement d'intensité, c'est qu'il y a quelque chose derrière dont la présence se fait sentir. Dans la *Revue d'études américaines*, j'avais extrapolé ça au drapeau américain en disant que c'est une fenêtre qui est presque fermée : juste dans le coin, on voit un petit bout de ciel étoilé, mais tout le reste est raturé par des barres blanches et rouges qui dissimulent quelque chose derrière. Inspiré par Jasper Johns, j'avais essayé de mettre le drapeau en

rapport avec la tradition picturale américaine. J'avais donc fait quelques incursions dans un domaine qui n'était pas le mien. Pour faire de la psychanalyse sauvage, on pourrait dire que si j'ai voulu écrire sur la musique et les arts plastiques, c'était peut-être en rapport œdipien à mon père qui était architecte et sculpteur, à ma mère, qui était pianiste, comme si j'avais dû couvrir leur champ avant d'aller ailleurs.

- 43 Je pense que, petit assistant dans une grande université parisienne, je n'aurais certainement pas pu enseigner des choses aussi diverses qu'à Besançon. Évidemment, le fait de faire des cours difficiles ne me permettait pas d'avancer beaucoup ma thèse. Mais d'un autre côté, à l'époque, on n'était pas pressé. Il suffisait de présenter une grosse centaine de pages de thèse et un ou deux articles pour être inscrit sur la Liste d'Aptitude aux Fonctions de Maître-Assistant et être titularisé, et donc tranquilisé. J'ai quand même terminé ma thèse en 87.

Orléans : « l'intelligence qui pétillait partout »

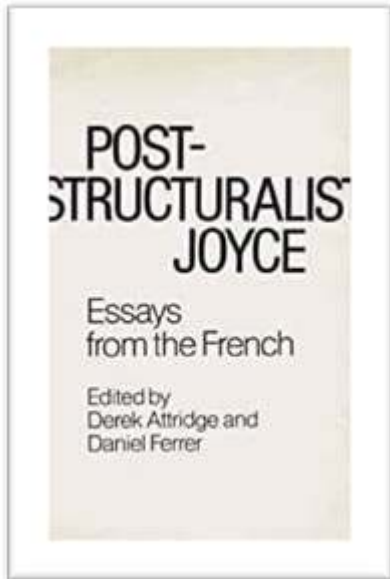
- 44 **SV** : Et vous êtes devenu prof à Orléans ?
- 45 **DF** : Et je suis devenu prof à Orléans l'année suivante. Je n'y suis resté finalement qu'un an et demi puisque, pendant 6 mois, je suis parti aux États-Unis. C'était vraiment une tout autre atmosphère, à Orléans, avec des gens comme Marc Chénétier et Bernard Vincent. Des gens qui étaient vraiment actifs, qui publiaient beaucoup. C'était vraiment une stimulation intellectuelle immense. Les jeunes ATER, à l'époque, c'étaient Catherine Bernard et Antoine Cazé, et Sylvie Maurel était assistante-normalienne. C'était merveilleux de les avoir. À Besançon, j'étais le plus jeune du département, et je le suis pratiquement resté pendant les quatorze ans, du fait du blocage des recrutements. Et puis tout d'un coup, à Orléans, il y avait des gens beaucoup plus jeunes que moi et brillants. C'était fortement stimulant. Il y avait de l'intelligence qui pétillait partout. En plus, c'était vraiment une belle faculté des lettres, un beau bâtiment tout neuf. Depuis, on a construit des bâtiments autour mais à l'époque, on était pratiquement en pleine forêt. Et puis le trajet était nettement moins long pour moi que quand j'allais à Besançon.
- 46 **SV** : LOLitA, le Laboratoire Orléans-Tours de Littérature américaine, avait déjà été créé, à l'époque ?
- 47 **DF** : Mais oui. J'y ai participé, j'ai écrit dans leur publication. J'allais enseigner aussi pour le DEA à Tours. C'était très bien. Et puis j'ai eu la possibilité de partir aux États-Unis, à Rutgers, pour un semestre, une belle expérience aussi. Quand je suis revenu, je suis entré au CNRS et j'ai donc provisoirement abandonné l'enseignement. Mais il faut dire que pendant ces six mois à Rutgers, j'avais enseigné très intensément. J'ai trouvé que les étudiants américains étaient beaucoup plus exigeants que les étudiants français qui sont un peu passifs, donc qu'il fallait davantage fournir. Je faisais un cours *undergraduate* sur Barthes et un cours *postgraduate* sur Faulkner. Le *postgraduate* avait lieu deux fois deux heures et demie par semaine, ce qui est un rythme auquel on n'est pas habitué en France. Il fallait toujours courir. Faulkner commençait à devenir à la limite du politiquement incorrect. Je crois que maintenant, il n'est plus enseigné à cause du *n-word* ! J'ai donc beaucoup bossé pendant ce semestre. Les étudiants étaient très demandeurs. On croisait un étudiant sur le campus et il vous abordait : « Hello,

Professor Ferreraar. I've been reading this passage in Lacaaaaan and I don't really understand... » C'était très différent des universités françaises.

48 **SV** : Et c'était la pleine période de la French Theory ?

49 **DF** : Oui, la French Theory. J'avais contribué, d'une certaine manière, à sa diffusion avec la publication de ce *Post-Structuralist Joyce* quelques années auparavant. C'était donc ça que les étudiants attendaient de moi.

Couverture de *Post-Structuralist Joyce*, Derek Attridge et Daniel Ferrer (eds.), Cambridge University Press, 1985.



50 **SV** : Donc, l'approche française du texte, de l'analyse de texte, qui n'est quand même pas dominante aux États-Unis. C'était vraiment ça qu'on attendait de vous ?

51 **DF** : J'étais assez libre de faire ce que je voulais. *Absalon, Absalon*, par exemple, ça se prête à une lecture psychanalytique. À l'époque, j'étais marqué par Lacan. Disons par le premier Lacan. Après, le deuxième Lacan, quand il a commencé à s'intéresser à Joyce, je ne l'ai pas vraiment suivi et je me suis éloigné, depuis, de la psychanalyse, même si ça a beaucoup marqué ma forme de pensée. Pour Faulkner, j'ai pas mal joué sur cet aspect. Ce qui était étonnant pour un Français, c'est de devoir se soumettre à l'évaluation des étudiants. C'est quelque chose que je trouve très bien, mais qui n'était pas du tout dans les mœurs françaises à l'époque.

Genèse d'une passion pour la genèse des textes

52 **SV** : Et donc, vous revenez en France et vous entrez au CNRS. Comment on entre au CNRS ?

53 **DF** : En fait, il faut revenir en arrière. J'ai commencé à m'intéresser petit à petit à la genèse des textes, aux manuscrits. À l'époque où j'ai fait mes études, si on me l'avait dit, je ne l'aurais pas cru parce que c'était considéré, je l'aurais moi-même considéré, comme quelque chose de poussiéreux. Il fallait s'occuper du texte et du texte seul, et aller chercher ailleurs c'était une démission. Et en fait, c'est par Joyce que je suis tombé dans les manuscrits. Pour une bonne et pour une mauvaise raisons. La mauvaise raison,

c'est que face à un texte comme *Finnegans Wake*, on est tellement désarçonné qu'on fait feu de tout bois et on croit qu'en regardant dans les manuscrits, on va y voir un peu plus clair, on va comprendre ce que ça veut dire. Inutile de le dire, c'est une illusion. Bon, c'est vrai que sur certains points, on obtient quelques clarifications mais en fait, on rencontre encore plus de problèmes. Il y a d'inépuisables réserves d'obscurité qui se déversent, qui viennent compenser les quelques éclaircissements qu'on peut trouver dans les manuscrits. Ça, c'est donc la mauvaise raison. La bonne raison, intéressante, c'est que ce qui frappe dans *Ulysses*, si on prend la peine de le lire en entier, ce que finalement peu de gens font, c'est l'extraordinaire hétérogénéité. Il y a peu de livres où il y a une telle différence entre les épisodes. C'est vraiment un livre dont le début et la fin sont des mondes presque différents. On dit parfois que *Ulysses* commence comme une suite de *Portrait of the Artist* et qu'il se termine comme un prélude à *Finnegans Wake*. Ce n'est pas faux. Et en fait, cette hétérogénéité, elle est due au fait que Joyce a changé plusieurs fois de projet esthétique. Les premiers critiques disaient qu'il y avait vraiment deux livres : un livre où Joyce continuait à développer la tradition du roman, et puis une deuxième partie où c'était n'importe quoi, ça partait dans toutes les directions. Et pour d'autres, c'était l'inverse : le premier n'était que reprise de choses traditionnelles, et puis ça ne devenait véritablement intéressant que vers la fin où vraiment, c'était un livre moderne, voire post-moderne, déjà. Puis Michael Golden, dans son livre *Ulysses in Progress*, a découvert trois stades dans l'écriture de *Ulysses*. En fait, il y a une multitude de basculements et Joyce a changé d'idée au fur et à mesure qu'il écrivait le livre, il a découvert de nouveaux horizons. Évidemment, il a révisé le début à la lumière de la fin, mais cette hétérogénéité extrême demeure, et si on ne fait pas appel à la genèse du livre, on a beaucoup de mal à la comprendre. Donc, pour moi, c'était très important de regarder ce qui a pu se passer. D'autre part, nous étions engagés dans l'édition Pléiade d'*Ulysse* et donc cela donnait l'occasion de l'annoter : c'était dans la tradition Pléiade que de s'intéresser à l'histoire du texte. Nous avons poussé les annotations jusqu'à un point, je crois, extrême. À partir des volumes suivants, la Pléiade a considérablement limité le nombre de notes par page par rapport à ce qu'on avait eu l'occasion de faire à cette époque-là. Et quand on nous a proposé de reprendre nos notes pour l'édition Folio classique, on nous a demandé de les réduire des deux tiers, ce qui était un petit peu rude, mais bon, c'était un exercice intéressant. Et voilà : par le biais de Joyce, je suis entré donc dans les problèmes de la genèse. Il y a eu ce groupe consacré aux carnets de *Finnegans Wake*, fondé par Claude Jacquet, je pense en 1980. Dans ma thèse, il y avait déjà des parties qui étaient consacrées à la genèse, notamment pour Joyce et Virginia Woolf. J'avais moins de documents sur Faulkner.

Le CNRS, l'ITEM : angliciste et francisant

- 54 Donc je me suis rapproché de l'ITEM, l'Institut des textes et manuscrits modernes. J'avais bénéficié, peu de temps auparavant, d'un détachement qui m'avait permis de terminer ma thèse, et pendant mon détachement, je m'étais vraiment intégré à la vie du laboratoire, ça me passionnait. Comme la littérature française m'intéressait autant que les littératures anglaises ou américaines, j'étais heureux d'être dans cet environnement puisque c'est quand même principalement un laboratoire de littérature française. Ça s'est passé juste avant mon départ aux États-Unis. Almuth Grésillon, qui dirigeait le laboratoire, recherchait un directeur adjoint. Et elle m'a demandé si je voulais venir en tant que directeur adjoint. Donc j'ai déposé un dossier pour avoir un

nouveau détachement à ce moment-là et à mon retour des États-Unis je suis rentré à l'ITEM comme directeur adjoint de ce gros laboratoire qui comptait une bonne centaine de chercheurs et enseignants-chercheurs. Au bout de quatre ans, je suis devenu directeur du laboratoire et j'ai été intégré définitivement au CNRS.

55 Alors à ce moment-là, est-ce qu'on peut dire que j'ai cessé d'être angliciste ? Non, puisque j'ai toujours travaillé sur Joyce et sur Woolf. Plus sur Faulkner, malheureusement. Mais ça m'a donné le grand plaisir de pouvoir travailler de nouveau sur la littérature française, de pouvoir travailler sur Flaubert, sur Proust, sur Stendhal, c'était comme une ouverture, une ouverture supplémentaire. On pourrait dire qu'il y avait en même temps une fermeture puisque, à partir de ce moment-là, je me suis vraiment presque exclusivement occupé des problèmes de genèse, de l'avant-texte, des processus de création, et j'ai cessé de travailler sur l'interprétation du texte lui-même ; mais d'un autre côté, c'était une ouverture du champ dans beaucoup de domaines. Par exemple, avec Jean-Loup Bourget, lui-même américaniste, nous avons créé un séminaire de genèse cinématographique. Ce séminaire était un séminaire par invitation. On invitait des gens qui travaillaient sur différents aspects de la genèse cinématographique. Et c'était passionnant, ça a duré une bonne quinzaine d'années. Au départ, la discipline génétique cinématographique n'existait pas en tant que telle, mais il y avait des tas de gens qui en faisaient sans vraiment le savoir. Avec Jean-Loup Bourget qui était historien, esthéticien du cinéma et moi, qui étais un théoricien de la critique génétique, on a réussi à faire quelque chose et on peut dire que la discipline, maintenant, a pris vraiment de l'ampleur. C'est un séminaire que j'ai continué ensuite avec François Thomas et que j'ai arrêté il y a seulement deux ans.

56 **SV** : Comment est-ce qu'on travaille en génétique cinématographique ?

57 **DF** : Ça dépend beaucoup des cas. On peut travailler sur la genèse d'un film et essayer de retrouver tous les documents qui existent. Pour beaucoup de films anciens, rien n'a été conservé. A l'inverse, pour les films récents, avec les images numériques, on a des masses de données absolument énormes. On peut aussi travailler sur un aspect du processus de genèse, sur les storyboards, sur les scénarios ou sur les rushes, par exemple. Avec Jean-Loup Bourget nous avons fait un numéro de *Genesis* sur le cinéma. Nous avons écrit un article introductif à ce sujet. Mais outre ce travail de réflexion, plutôt théorique, je n'ai jamais vraiment travaillé sur un corpus.

Couverture du numéro 28 de *Genesis* dédié au cinéma, Jean-Loup Bourget, Daniel Ferrer (eds.), 2007.



Devenir généticien des textes : *Finnegans Wake*, œuvre limite, et ses manuscrits

- 58 **SV** : Tout à l'heure, vous avez dit : « Si on m'avait dit que j'allais travailler sur les manuscrits je ne l'aurais pas cru ». Cet intérêt pour la genèse a-t-il fait de vous un théoricien ?
- 59 **DF** : Non. J'avais un goût pour la théorie littéraire avant de m'intéresser à la genèse. J'avais écrit quelques articles. Mais après, il a fallu que je théorise pour justifier mon intérêt pour les manuscrits.
- 60 **VB** : Dans *James Joyce and the Politics of Egoism*, Jean-Michel Rabaté a écrit que *Finnegans Wake* nous mène forcément à la génétique. Ou peut-être est-ce Joyce en général qui nous y mène. Il y a quelque chose dans le côté transitionnel du texte qui fait qu'on va forcément s'intéresser à sa genèse. Serais-tu d'accord avec ça ?
- 61 **DF** : Oui et non. Non, dans la mesure où il y a des centaines de Joyciens qui ne s'intéressent pas à la génétique. Mais oui, dans la mesure où *Finnegans Wake* est une œuvre limite. Et moi, j'ai toujours eu tendance – peut-être l'influence derridienne – à faire des passages à la limite pour bien comprendre les choses. Je pense qu'au moment où elles commencent à devenir quelque chose de tout à fait différent, c'est là qu'on peut le mieux saisir leur nature. *Finnegans Wake* est une œuvre limite ; donc, d'une certaine manière, c'est un livre qui nous aide à comprendre ce que c'est que la littérature. Et de même, la genèse, c'est une sorte de limite inférieure du texte. Il y a un moment où on bascule de l'avant-texte au texte. Et il y a quelque chose de capital qui se joue là. Il me semble que, pour Joyce, les deux raisons dont j'ai parlé tout à l'heure tendent à nous pousser à regarder vers les manuscrits dont on peut disposer. Il se trouve qu'on dispose d'une archive considérable, des dizaines de milliers de pages. C'est à la fois effrayant, mais, en même temps, très attrayant. Il me semble assez naturel d'avoir envie d'y aller voir. Mais, comme je le disais, il y a énormément de Joyciens qui n'ont pas du tout cette attirance-là.

- 62 **VB** : En 2002 à Trieste, avec la conférence de Mike Golden, tout d'un coup on a découvert un nombre incalculable de manuscrits qu'on ne connaissait pas encore, l'autre moitié des manuscrits de *Ulysses*. J'avais trouvé ça fascinant parce qu'effectivement, la génétique avait cette réputation un peu poussiéreuse et, tout d'un coup, ça devenait un roman policier. La découverte de ces nouveaux manuscrits, la manière dont ils se sont retrouvés à la National Library, à Dublin, c'était assez fascinant quand même.
- 63 **DF** : Oui, c'était fascinant. J'avais été mêlé directement à l'affaire, puisque c'étaient des manuscrits qui venaient de France. La Bibliothèque nationale avait un droit de regard sur eux, ils m'ont demandé de les examiner. Mais, de toute façon, ils n'avaient absolument pas les moyens de les acquérir. Donc, pendant un certain temps, j'ai pu prendre connaissance de ces manuscrits dans un entrepôt sous douane. C'était un moment d'excitation intense. Cela dit, il faut relativiser, ce n'est pas un nombre incalculable de manuscrits. En fait, ça tenait dans une grosse enveloppe. Mais c'étaient des manuscrits passionnants notamment parce qu'ils révélaient des phases de la genèse de certains épisodes d'*Ulysse* qu'on ne soupçonnait pas. Et des notes de jeunesse perdues dont on connaissait l'existence mais dont on a pu découvrir l'intégralité. Tout d'un coup, il y a eu cette apparition qui a relancé la réflexion. Et il y avait l'aspect romantique dont tu parlais qui a pu attirer certaines personnes.
- 64 **VB** : Je ne sais plus si c'était un descendant de Paul Léon qui avait eu ces manuscrits de Joyce, sans le savoir, ou quelque chose comme ça. Je me souviens plus des détails.
- 65 **DF** : Paul Léon était le secrétaire particulier, bénévole, de Joyce. Il est mort en déportation. Et, l'appartement dans lequel il avait vécu a été occupé par sa femme pendant des années. Puis, après la mort de cette dame, leur fils, Alexis Léon a commencé à vider l'appartement. En triant, il a trouvé certains papiers qui lui paraissaient dignes d'intérêt. Et en effet, il les a vendus à la Bibliothèque nationale d'Irlande pour plus de 10 millions d'euros, je crois.
- 66 **JLG** : Il y en avait un autre qui avait disparu dans un coffre privé juste avant, je crois, aussi.
- 67 **DF** : Oui, il y a eu plusieurs manuscrits qui ont réapparu au début de ce siècle. Le premier, un brouillon de « Circé », s'est vendu pour plus d'un million de dollars. Les gens ont alors commencé à regarder de plus près ce qu'ils pouvaient avoir dans leurs papiers. [Rires] Le suivant, qui était un très intéressant brouillon du chapitre « Eumée », a été racheté par un collectionneur privé et il a disparu dans un coffre-fort. Il n'a pas été rendu public, on a juste quelques photos qui ont été prises au moment de la vente aux enchères. Heureusement, les manuscrits Léon sont apparus au moment du Celtic Tiger, quand l'Irlande était riche et avant la crise qui a suivi. Avec l'aide d'une banque, la National Library a pu payer la somme faramineuse que représentaient ces manuscrits. Ils sont donc à la disposition de tous, en ligne¹, depuis ce moment-là.

L'émotion des manuscrits et des bibliothèques

- 68 **SV** : Je suppose qu'on vous pose souvent la question de l'émotion contenue dans ce travail particulier que vous faites sur la genèse des textes.
- 69 **DF** : C'est sûr. Dans le cas de ces manuscrits, l'émotion était redoublée par le secret et par le fait que j'ai pu voir ces choses extraordinaires dont je rêvais sur une caisse

retournée dans un entrepôt poussiéreux. C'est vrai que voir un manuscrit, voir l'original, procure un sentiment, peut-être un peu fétichiste, de proximité. Souvenez-vous quand Barthes, au début de *La chambre claire* dit : « Je vois les yeux qui ont vu l'empereur ». Là, on se dit que les yeux de Joyce se sont posés sur cette feuille et qu'on rencontre son regard à travers chaque correction. Il y a quelque chose de très émouvant. Oui, ces manuscrits de Joyce, que j'ai aperçus dans cet entrepôt, restent un souvenir extraordinaire. D'autant plus que j'ai tout de suite vu que ça permettrait de faire bouger ce qu'on croyait savoir sur la genèse de *Ulysses*, et on n'a pas fini de les interpréter. Voir les manuscrits de Stendhal m'a aussi beaucoup ému. Malheureusement, il n'y a pas de manuscrit de *La Chartreuse de Parme*. Cependant, il y a des volumes annotés par Stendhal. C'est-à-dire que, une fois que ça a été publié, il a fait interfolier un certain nombre de volumes : il mettait une page blanche entre chaque page pour pouvoir faire des corrections et des ajouts. Sur les conseils de Balzac, il avait décidé de retirer tout le début de *La Chartreuse de Parme*. Ce qui aurait été horrible parce que c'est une des plus belles choses de la littérature !

- 70 **SV** : Est-ce que c'était le conseil d'un véritable ami ? [Rires]
- 71 **DF** : Balzac admirait la *Chartreuse*, mais il aurait voulu en faire un roman plus balzacien. C'est d'ailleurs le sujet du prochain livre que j'essaie d'écrire. Il porte sur l'interaction entre des écrivains différents : Joyce et Woolf, Balzac et Stendhal. C'était fascinant de voir ces éditions interfoliées de la *Chartreuse*, avec des pages entières rédigées qui n'ont finalement jamais été publiées. Stendhal a compris que ça aurait été une erreur et il est revenu au plan original. Et puis il est mort très vite, sans avoir le temps de rien changer.
- 72 J'ai énormément aimé aller dans les bibliothèques de par le monde. À Buffalo, où sont conservés les manuscrits des carnets de *Finnegans Wake*, dont nous avons fait une édition, c'était moyennement agréable dans la mesure où c'est l'endroit le plus neigeux des États-Unis. Il y a le fameux *lake effect* qui fait qu'entre les deux Grands Lacs tombe des quantités extraordinaires de neige. Pour aller à la bibliothèque, on passe entre des congères qui sont plus grandes que soi. À l'opposé, j'ai le souvenir, de la Fondation Ruy Barbosa à Rio, au milieu de la végétation tropicale, où je suis allé pour voir des manuscrits de Clarice Lispector – très émouvant aussi. Mais avant même que je m'intéresse aux manuscrits, j'aimais les bibliothèques, simplement pour y travailler, la Bodleian Library, par exemple. Travailler à la Library of Congress était également un beau souvenir. Ce qui m'avait beaucoup frappé, c'est ce signe qui dit : « Readers only beyond this point ». J'avais demandé aux gens de l'entrée : « Mais comment devient-on un *reader* ? » Ils m'avaient répondu « You just pass beyond this point ». [Rires] Une espèce de version heureuse du *Devant la loi* de Kafka. Même la magnifique bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, quand j'étais en hypokhâgne, j'en ai de très beaux souvenirs. Mais je dois dire que je suis quand même heureux, maintenant que je suis vieux, de la numérisation qui permet d'avoir directement, sur son bureau beaucoup de livres et pratiquement l'ensemble des manuscrits de Joyce, ainsi que bien d'autres. C'est une chance extraordinaire qu'ont les jeunes chercheurs. Ils ne se rendent pas compte du temps gagné. Évidemment, il y a un petit peu de cette émotion dont on parlait qui est perdue, maintenant. Mais, du point de vue commodité, c'est absolument fantastique. Vous vous rendez compte du problème qu'il y avait à confronter des manuscrits qui pouvaient être séparés, qui pouvaient être sur deux continents différents. On n'avait

pas toujours le droit de photographier ou de photocopier. Toutes ces difficultés ont été beaucoup réduites.

Valoriser les archives

- 73 **SV** : Depuis vos débuts, avec Claude Jacquet, par exemple, sur les carnets de Joyce, au milieu des années 80, est-ce que vous avez constaté un changement d'attitude vis-à-vis des archives ? On parle beaucoup plus, me semble-t-il, d'achat et de conservation de manuscrits, aujourd'hui, qu'il y a 50 ans.
- 74 **DF** : Oui, les manuscrits sont collectionnés et conservés depuis longtemps, mais on en parle plus maintenant. C'était un peu ma mission, quand j'étais directeur de l'Institut des textes et manuscrits modernes, que d'aller porter la bonne parole un peu partout dans le monde, mais aussi dans les différentes universités françaises, de faire des conférences pour essayer de faire ressentir aux gens l'intérêt des manuscrits et de l'approche génétique. Et j'ai pu constater qu'au fil des ans, l'écoute se faisait plus favorable.
- 75 **VB** : Je repense à une chose dont on avait parlé il n'y a pas longtemps, Daniel : cet intérêt pour les manuscrits et la conservation des manuscrits. Ça date un peu des Modernistes, de savoir que ces choses-là ont de la valeur, qu'on peut les vendre ou les donner.
- 76 **DF** : Ça a vraiment commencé au début du XIX^e, à la fin du XVIII^e, avec le Romantisme : on a commencé à s'intéresser aux manuscrits comme trace du génie créateur. Victor Hugo a légué l'ensemble de ses manuscrits à la Bibliothèque nationale. Il était conscient de leur intérêt. Mais c'est vrai que les Modernistes ont vécu une période particulière : les manuscrits ont acquis une valeur marchande au point qu'il leur arrivait de faire des faux manuscrits pour arrondir leurs fins de mois, comme Joyce lui-même : une partie du fameux *Rosenbach manuscript* est un vrai-faux manuscrit. Mais cet intérêt existe quand même depuis un peu plus longtemps que ça. Il y avait les collectionneurs d'autographes. Pour un collectionneur d'autographes, une belle mise au net ou une lettre avait plus de valeur qu'un brouillon tout raturé, alors que, scientifiquement, c'est le brouillon tout raturé qui est intéressant et non la mise au net. Donc il y a eu aussi un changement de regard progressif. Au point que, maintenant, ça atteint des sommes astronomiques.
- 77 **SV** : Aujourd'hui, il me semble que même un public non spécialiste de la question a bien compris la valeur des archives. On entend parler, par exemple, des archives de Barthes, à la BNF, et il y a même eu une exposition, récemment, qui a remporté un franc succès. Il y a donc eu un véritable travail pour valoriser les archives, qui a porté ses fruits.
- 78 **DF** : C'est vrai, on a beaucoup œuvré dans ce sens-là. Il y a une difficulté propre aux États-Unis. Il y a là-bas une discipline qui s'appelle *textual criticism* et les gens ont tendance à confondre cela avec la génétique. Au départ, pourtant, la *textual criticism* se donne pour but d'établir le texte définitif à partir des manuscrits plutôt que d'en reconstituer la genèse. Cela dit les choses bougent. J'ai publié un livre, avec Mike Golden et Jed Deppman, pour essayer de promouvoir la critique génétique dans les pays anglophones, ce qui n'était pas évident. Par parenthèse, c'est quelque chose que je me suis toujours attaché à faire. Le premier livre que j'ai publié, c'était *Post-Structuralist Joyce*. C'était pour faire connaître la *French Theory* aux Joyciens. J'ai un peu fait la même

chose pour la critique génétique, mais ça a eu moins de retentissement : la pénétration est beaucoup plus lente parce que, justement, le terrain est occupé par la *textual criticism*.

Couvertures de *Genetic Criticism*, Jed Deppman, Daniel Ferrer et Michael Golden (eds.), Penn Press, 2004, et de *La textologie russe*, Andreï Mikhaïlov et Daniel Ferrer (eds.), CNRS éditions, 2007.



- 79 J'ai fait l'équivalent, bien que je ne sois pas du tout slaviste, pour la textologie russe : une anthologie en français. C'était un peu un concours de circonstances. Après l'effondrement de l'URSS, nos collègues à Moscou et à Leningrad, avec qui on travaillait déjà depuis longtemps, se sont trouvés dans une situation extrêmement difficile : ils n'étaient plus payés ou étaient payés avec un rouble complètement dévalué. Et la France, comme je pense d'autres pays, a fait un programme pour aider ces scientifiques. Je pense qu'il y avait aussi peut-être la crainte que certains savants nucléaires partent en Libye, ce n'était peut-être pas entièrement désintéressé, mais, dans notre domaine, il n'y avait pas de sujets de cet ordre-là. On a donc eu quelques crédits pour aider nos collègues à passer ce cap difficile : on leur a acheté quelques ordinateurs, on les a également payés pour des travaux de traduction. C'est comme ça qu'on a pu faire une anthologie de critique génétique en russe. Et puis, on s'est dit qu'il fallait faire l'inverse aussi, et donc c'est comme ça que j'ai été amené à faire cette anthologie de textologie russe en français. J'ai bien aimé jouer ce rôle de passeur entre des différentes traditions. Récemment, dans *Genesis*, nous avons fait quelque chose sur la tradition italienne de la « critique des variantes », tout un numéro spécial sur cette critique italienne qui est extrêmement intéressante et vraiment distincte de la génétique à la française. Tout ça fait partie de ce travail de mise en relation que j'essaie de faire.

La critique génétique à la française : définition

- 80 **SV** : Comment est-ce que vous définiriez, relativement simplement, ce que vous appelez la critique génétique à la française ?
- 81 **DF** : C'est la discipline qui s'intéresse aux processus de création tel qu'on peut les reconstituer à partir des traces qu'ils ont laissées. Notamment les manuscrits avec leurs

ratures, leurs ajouts, leurs développements... Le texte final n'est vu que comme l'aboutissement d'une série de transformations et de développements.

- 82 **SV** : Est-ce que vous pouvez dire un mot de ce que vous appelez les « mondes possibles » dans certains de vos textes ?
- 83 **DF** : Je me suis intéressé à la notion de « monde », qui est utile pour sortir d'une conception purement linguistique de la littérature, et pas seulement pour la fiction narrative, puis à la logique des mondes possibles en pensant que ça pouvait être un moyen d'éclairer certains aspects de la genèse dans la mesure où, à chaque instant, dans le processus de création, il y a des possibles qui s'ouvrent, ou d'autres qui ne s'ouvrent pas. D'où la notion d'accessibilité : qu'est-ce qui est accessible à un moment ou à un autre à partir d'un point ? Je pense que l'utilisation de cette théorie, telle que j'ai pu la proposer, était stimulante. Mais bon, je n'y attache pas non plus, finalement, tant d'importance que ça. C'est simplement une façon de concevoir le rapport au possible qui est quelque chose de si important dans le déroulement de la genèse. Les formalisations qui ont été inventées par les logiciens sont très suggestives et quelqu'un comme Saul Kripke m'a énormément intéressé. J'ai trouvé passionnant son livre *Naming and Necessity* qui se place dans cette optique de la sémantique des mondes possibles pour analyser ce que c'est qu'un nom. Ceci dit, grâce à Žižek, dont on parlait tout à l'heure, j'ai vraiment compris que ce qui était le plus important dans les processus analysés par Kripke, c'était moins ce qu'il appelle la notion de « baptême primordial » que la notion de « désignateur rigide ». Et ça, c'est un point que j'ai utilisé pour essayer de comprendre comment, par exemple, on peut dire qu'un brouillon est un brouillon d'une œuvre qui va ensuite être très différente, et comment on peut faire le lien entre les deux : comment on peut dire qu'il s'agit de la même chose. L'identité (rétrospective) de l'œuvre à travers sa genèse. C'est quelque chose qui m'a beaucoup aidé. Je suis aussi redevable à Žižek, cet hegel-lacanian slovène, d'un autre point de vue : je trouvais que ses livres, sa façon d'expliquer, étaient éminemment agréables et amusants. Et, sans aller aussi loin que lui, qui est un peu histrion, je crois qu'il a influencé ma façon d'écrire et d'exposer des choses théoriques qui pourraient être compliquées et absconses, mais grâce à des analogies bien choisies, des anecdotes, on arrive à les rendre plus vivantes et plus transparentes.

Couverture de *Logiques du brouillon*, 2011

© Le Seuil.

Transmettre : « Comment se fabrique la parole de Daniel Ferrer ? »

- 84 **JLG** : Justement, le moment théorique que tu as traversé ne t'empêche pas, dans ta pratique, de rendre sensible le processus de création. C'est à dire que tu as toujours été extrêmement prudent et attentif au fait de rendre *palpable* le texte et, au-delà même du texte lui-même, la réception qu'on peut en avoir. C'est quelque chose qui, à mon avis, fait partie de ton approche et ce que tu viens de dire le confirme. Pour témoigner par exemple de l'énergie contenue dans un brouillon de Joyce, tu vas convoquer Pollock et nous faire éprouver visuellement, esthétiquement et par contiguïté, toute l'énergie qui se dégage des biffures de Joyce. Quand tu vas traiter du chapitre des « Sirènes », tu ne limites pas ton approche aux allusions musicales qui y sont parsemées ou à une liste de tout ce qui y voisinerait avec la musique. Tu vas faire intervenir non seulement une partition de voix superposées tirée d'une œuvre du théâtre dadaïste, mais aussi une pièce musicale de Bach que tu vas fredonner en même temps que tu la fais écouter. C'est-à-dire qu'il y a toujours eu, chez toi, ce souci de transmettre un aspect sensible du texte...
- 85 **DF** : Là, tu parles des séminaires que je faisais à l'École normale. Assez rapidement, l'enseignement m'a manqué et j'ai fait des séminaires à l'ENS sur divers sujets, souvent, mais pas toujours, en relation avec Joyce. C'est un auditoire quand même privilégié. À l'oral tu sens la réception de ton auditoire. Ça a toujours été important pour moi, ce contact avec l'auditoire, sentir qu'on vous suit.
- 86 **JLG** : Alors ça, c'est tout à fait intéressant. Je dirais que ça fait partie de la modestie quasiment méthodologique, voire axiomatique, de ton approche. En quelque sorte, tu disparais, tu ne torsionnes jamais un texte, tu essaies toujours de le laisser irradier dans toute son intensité, en te mettant quasiment en retrait. Je crois qu'il y a, dans ton exposé, toujours cette clarté, cette immédiateté et cette approche affectueuse des textes. Cette approche affectueuse qui fait qu'on est dans quelque chose qui ressemble à

une expérimentation presque personnelle d'un processus de création. Aussi bien, dans les conférences – conférences internationales ou séminaires restreints – tu as toujours improvisé, c'est-à-dire que tu as toujours parlé sans notes. Parler sans notes, ce n'est pas rien parce que ça implique que ton adresse va être faite à un public qui est en face de toi, sans avoir le nez dans des papiers. Ta parole est toujours un peu comme elle est ce matin : elle est comme en suspension, comme si elle se cherchait. Tu penses en même temps que nous et tu nous permets de penser, voilà : ça, c'est quelque chose qui est, je crois, ta singularité : tu es au-delà d'une affirmation de type académique. Ton discours n'est pas un discours surplombant. C'est, je crois, dans ta nature. Tu nous invites dans tes hypothèses, en quelque sorte, sans une affirmation qui serait là pour nous obliger à penser comme toi. Donc, comment se fabrique la parole de Daniel Ferrer ? Parce que ce n'est quand même pas rien d'improviser, ça implique beaucoup de travail, c'est la chose la plus difficile à faire.

- 87 **DF** : Ce que tu dis était vrai autrefois. C'est vrai que je n'avais pratiquement jamais de notes autrefois. Catherine Bernard se moquait de moi à Orléans parce qu'elle disait que j'allais faire cours avec mes notes sur un ticket de métro. Dans les séminaires que j'ai pu faire récemment, il y a encore une part d'improvisation. Mais je m'appuie sur beaucoup plus de notes parce que les capacités d'improvisation diminuent avec l'âge. Également, à partir d'une certaine époque, je me suis rendu compte que si j'improvisais à une conférence, toujours après une soigneuse préparation, bien sûr, quelques semaines après, l'organisateur de la conférence me demandait de lui envoyer la version écrite pour publication et donc presque tout était à recommencer alors que je n'étais plus dans l'ambiance. D'autre part, quand on improvise, c'est aussi beaucoup plus difficile de tenir le temps. C'est toujours pénible, les gens qui dépassent le temps qui leur est alloué, dans une conférence. Ce pauvre Derrida, je ne sais pas si tu te souviens Jean-Louis, au dernier colloque qu'il avait fait avec Hélène Cixous, avait parlé pendant des heures : peut-être qu'il sentait que c'était sa dernière conférence. Et les gens qui parlaient après lui, en fin de journée, c'était mon cas, voyaient l'heure de leur intervention être repoussée de plus en plus avant dans la nuit... Donc oui, dépasser le temps m'a toujours beaucoup agacé, et j'ai pris le parti d'écrire mes interventions. Mais tout de même de les dire, non pas de les lire. Un peu comme si elles étaient improvisées.
- 88 Tu parles de modestie, Jean-Louis, mais quand je relis mes articles de jeunesse, je les trouve extrêmement arrogants. De ce point de vue là, ça s'est amélioré. [Rires] Disons que les références théoriques sont passées en arrière-plan et sont là, mais elles ne sont plus mises en avant.
- 89 **JLG** : Elles ne sont jamais indigestes. Tu parlais de Deleuze, Foucault, Derrida : ce sont aussi des voix, qui se caractérisent par un timbre, une inflexion, des voix qui marquent et qui restent dans la mémoire collective, des voix qu'on reconnaît, qu'on réécoute, qu'on reprend, qu'on finit par identifier à un mode de pensée, à une façon même de construire une pensée. Et puisque tu as aussi travaillé sur la genèse cinématographique, on pourrait également parler dans ses films comme dans ses entretiens de la voix de Godard. Cette question de la tonalité, du ton juste, de la fréquence exacte c'est aussi ce par quoi se construit l'image qu'on peut avoir de toi, ce que j'appelais tout à l'heure cette modestie, qui se dit aussi au travers d'une tonalité qui invite à quelque chose. Attentif à ceux qui t'écoutent, et maintenant une rigueur irréductible, tu restes

toujours dans la proposition logique et irrécusable, sur un ton aisé, limpide, mélodieux qui n'impose ni ne verrouille aucune interprétation.

Genesis

- 90 **SV** : J'aimerais bien vous entendre parler de la création de la revue *Genesis* que vous avez mentionnée plusieurs fois.

Revue *Genesis*, collection Daniel Ferrer.



- 91 **DF** : Comme je l'ai dit, j'ai pris conscience assez tôt que c'était important de diffuser. Et plus tard, quand je me suis trouvé impliqué dans les destinées de l'ITEM, je me suis posé la question de la diffusion de la critique génétique. On a eu tout de suite envie de créer une revue. D'ailleurs, qui n'a pas eu envie, jeune, de créer une revue. Avec Almuth Grésillon qui dirigeait l'ITEM et avec Jean-Louis Lebrave, on a fondé *Genesis*. C'était en 92 et là, le numéro 55 va sortir. Nous sortons normalement deux numéros par an. Je dois dire que c'est une des choses qui m'ont le plus occupé depuis cette époque-là. Almuth Grésillon s'est retirée, d'autres personnes sont venues m'épauler. C'est à la fois un gros travail et quelque chose d'extrêmement intéressant, de diriger une revue comme ça, au long cours, d'élaborer des numéros spéciaux, en les confiant à des *guest editors* ou d'avoir des articles varia. Ça permet non seulement d'avoir une vision sur ce qui se fait un peu partout, mais surtout de lancer des numéros dans des directions très différentes. On a eu, par exemple, des numéros sur le cinéma, sur l'architecture, sur la musique. Il y a déjà quelques années, je me suis occupé d'un numéro « Écrire à plusieurs mains » sur la création collective parce que je crois que nous tous, mais plus particulièrement encore ceux qui, parmi nous, travaillent sur les manuscrits, avons parfois tendance à être prisonniers du mythe du génie solitaire. Alors que la réalité de la création, c'est très souvent une interaction entre plusieurs instances. En même temps, puisque la dimension visuelle est très importante pour interpréter les manuscrits, on s'est attachés à faire une belle revue. On passe donc pas mal de temps à s'occuper de la mise en page, de l'interaction entre le texte et les images. C'est quelque chose qui m'a beaucoup occupé depuis 1992. Et je pense que c'est quelque chose qui a

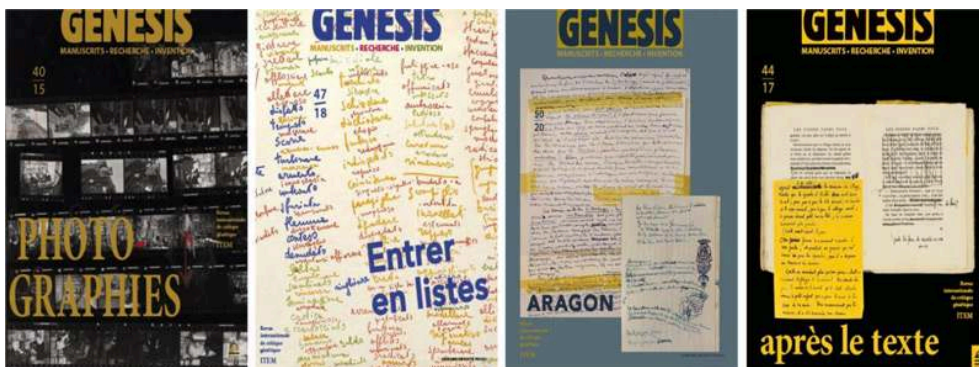
été utile, qui a permis de couvrir un champ, de répandre des idées, quelque chose que j'aime toujours bien faire. J'aimerais prendre un peu de recul et moins m'en occuper. Mais les jeunes collègues qui travaillent avec moi sont pris dans leur enseignement, dans la vie terrible que vous connaissez. Pour l'instant, je suis encore très engagé dedans.

Couvertures de *Genesis*.



- 92 **SV** : Et c'est une revue qui publie les travaux de votre groupe à l'ITEM, pour l'essentiel ?
- 93 **DF** : Non, elle publie tous les chercheurs qui travaillent sur la genèse. Au départ, la genèse des textes, mais aussi la genèse de la peinture, du théâtre, de la musique. Il nous arrive de traduire des articles, mais on publie exclusivement en français. Depuis quelques années, la revue est aussi en ligne, avec une barrière mobile, ce qui permet d'accroître sa diffusion.
- 94 **VB** : Tu parlais des reproductions de manuscrits dans *Genesis*. Tout d'un coup, je me demande s'il y a un rapport avec la peinture, avec ton intérêt pour la peinture, et puis la tradition familiale d'esthétique ?
- 95 **DF** : Peut-être, parce que j'avais commencé en interprétant des gravures de Hogarth et maintenant j'interprète la disposition de l'écriture. J'ai publié, dans le volume que tu as dirigé sur l'espace chez Joyce, un article sur l'importance de la dimension spatiale des manuscrits pour la création.
- 96 **VB** : Tu les envisagerais un peu comme des tableaux, finalement ?

Couvertures de *Genesis*.



- 97 **DF** : Pas vraiment. On peut dire que regarder des tableaux, ça éduque un peu le regard. Mais bon, la finalité n'est pas la même. Parfois, on se laisse aller à reproduire des très beaux manuscrits qui ont une valeur plastique en soi : certains manuscrits de Valéry, ou de Hugo, qui sont absolument magnifiques plastiquement, alors on se fait plaisir.

Mais enfin, c'est l'interprétation sémiotique de la page, tous les indices qu'on peut en retirer, qui permettent, à partir de cet espace statique, de le remettre en mouvement, de faire comme si on recréait tout un film de la création en train de se dérouler. Et ça se fait en interprétant des indices graphiques, notamment.

La génétique de textes non artistiques

- 98 **SV** : J'aimerais bien vous poser une question : est-ce que vous travaillez aussi sur des brouillons de textes de non-fiction ? Parce que finalement, depuis le début, on parle surtout de la création fictionnelle.
- 99 **DF** : Ou artistique, plus généralement. On travaille bien sûr sur la poésie. On a fait un numéro sur la création philosophique. On a aussi en projet quelque chose sur la biographie. Donc oui, ça nous arrive, même si ce n'est pas encore aussi développé. Un numéro prochain porte sur la critique littéraire, la genèse de la critique.
- 100 **SV** : Est-ce qu'on aborde des manuscrits de la même façon ?
- 101 **DF** : Les finalités du texte sont différentes, mais les processus de création ne sont pas foncièrement différents. D'ailleurs, en ce qui concerne la critique, est-ce que ce n'est pas aussi de la création ? On peut dire que, par rapport aux gens de ma famille, qui étaient des créateurs au sens premier, moi je me suis contenté d'une position seconde et méta. Mais je considère, finalement, que l'écriture critique *est* une écriture, même si c'est une écriture seconde ; c'est une écriture et donc, finalement, ce n'est peut-être pas si différent. Barthes a une très belle phrase à ce sujet : « le critique semble pratiquer une écriture transitive : il traite un auteur, comme on traite transitivement un matériau, mais ce qu'il accomplit c'est en fait une écriture intransitive : écrire, verbe sans complément, écrire le désir d'écrire. En d'autres termes, l'auteur dont il parle, c'est son indirect, le détour nécessaire pour qu'il puisse dépenser son écriture, et cela bien sûr ne l'empêche pas de pouvoir parler justement d'un auteur qui n'est pas pour lui un prétexte, mais plus violemment, [...] un médiateur de désir². »
- 102 **JLG** : Alors je vais te poser une question biographique, Daniel : tu étais de la même promotion, je crois, que Bergougnoux qui, lui, était en thèse avec Barthes et qui finalement a choisi d'être écrivain. As-tu eu cette tentation-là ? Parce que tu es en train de dire qu'en effet, le critique est aussi, d'une certaine façon, un écrivain.
- 103 **DF** : J'admire le courage de Bergougnoux. Il y a sans doute une certaine pusillanimité à se mettre derrière quelqu'un d'autre. Mais bon, toujours est-il que jusqu'à présent, et à mon âge il n'y a pas beaucoup de chances que ça change, c'est toujours cette écriture seconde que j'ai pratiquée.
- 104 **SV** : Quand on pense à l'ITEM, on pense souvent à l'équipe sur l'autobiographie et le récit de soi, avec Philippe Lejeune, Catherine Viollet...
- 105 **DF** : J'en suis fier, car c'est sous ma direction que cette équipe a été fondée.
- 106 **SV** : Je me demandais si, lorsqu'on travaille sur la génétique du texte, finalement, la dimension autobiographique prend une place particulièrement importante : est-ce qu'on est amené à avoir davantage recours à la dimension auto ou biographique que lorsqu'on travaille uniquement sur les textes de fiction ?
- 107 **DF** : C'est effectivement un peu difficile de l'éviter. On a besoin de connaissances biographiques qui peuvent aider à interpréter tel ou tel détail. En même temps, on a

cette impression d'être en contact direct avec l'auteur, mais il faut quand même garder en mémoire que ce n'est pas la personne de l'auteur qui est intéressante, c'est le devenir de l'œuvre. Alors évidemment les deux se croisent et ne sont pas entièrement séparés. Ces ronds laissés par les tasses de café qui nous regardent comme des yeux, sur certains manuscrits de Balzac, c'est très émouvant. Mais il faut se garder d'une interprétation physiognomonique du manuscrit, et de trop s'identifier. Mais vous avez raison, l'un ne peut pas se séparer complètement de l'autre.

- 108 **SV** : Et vous-même, avez-vous travaillé comme ils l'ont fait dans cette équipe, comme ils le font encore, sur des textes autobiographiques, sur des manuscrits d'ouvrages autobiographiques ?
- 109 **DF** : Je me suis intéressé à *La vie d'Henry Brulard*. Il y a de très beaux travaux là-dessus. Il y a également les textes autobiographiques de Virginia Woolf, qui sont passionnants, mais sur lesquels je n'ai pas directement travaillé. C'est plutôt la fiction qui m'intéresse chez elle. J'ai presque toujours travaillé sur la littérature narrative.

Travailler seul et à plusieurs

- 110 **JLG** : Bergougnoux pour moi définit une sorte de paradigme parce qu'il est celui qui a fait le choix de quitter l'institution universitaire pour s'autoriser à écrire. C'est une question que ta génération a posée, celle du rapport à l'institution, sa pesanteur, son pouvoir. Et je dirais que, de fait, tu as été dans l'institution, tu es même au cœur d'une institution : avec tes locaux à l'ENS, des cours et séminaires donnés partout en France et à l'étranger et une visibilité internationale – tu es suffisamment modeste pour ne pas le dire, mais moi je peux le dire : tu as une visibilité internationale. D'abord, en effet, grâce aux institutions joyciennes – Valérie ne me contredira pas – qui donnent d'emblée une ouverture internationale. Par l'ITEM, que tu as amplement contribué à internationaliser – de Moscou à San Paolo, des États-Unis à l'Italie... Ta place dans l'institution est donc incontestable, mais en même temps, tu es quelqu'un qui n'a jamais été dans une position de pouvoir, de mandarinat. Tu as su constituer une multitude de groupes de recherche et d'étude mais tu n'as jamais cherché à créer d'école ou de filière autour de toi. Tu as toujours aidé mais tu l'as fait discrètement, tu as même fait des carrières sans être directement impliqué dans des lieux de décision qui t'auraient placé dans des positions de pouvoir. Une lettre de recommandation signée de toi ou une participation de toi à un jury de thèse ou d'HDR, ça a du poids. Tout à l'heure, tu as dit quelque chose comme « Je me suis retrouvé directeur de l'ITEM », mais bon, il n'y avait personne qui pouvait l'être à ta place et je crois que ça n'a pas été le fait du hasard. Tu as une autorité qui est partout reconnue, y compris dans ta manière de te comporter non seulement avec tes collègues, avec les étudiants, mais également avec tes collaborateurs et collaboratrices ou les personnels des administrations. Tu as des positions extrêmement fermes et rigoureuses dans le champ de ta discipline. Mais personne ne te connaît de conflits ou d'ennemis. Il y a une prééminence qui se dégage et qui s'impose sans que tu aies besoin d'avoir recours à un exercice de l'autorité liée à une fonction ou une position hiérarchique. Et, travaillant au cœur de l'institution, tu sais aussi en sortir : tu intervies au Collège de France, mais je me souviens aussi de ce groupe informel que tu réunissais dans un appartement du Boulevard St Germain où tu faisais intervenir une jeune collègue irlandaise sans autre enjeu que de nous faire découvrir et entendre le plaisir d'une lecture de *Finnegans Wake*.

Ou tu peux être à l'étranger dans un colloque international, et très simplement le soir aller voir un match de foot qui t'intéresse. Voilà, c'est quelque chose que je voulais quand même souligner. Je crois que ce rayonnement personnel te permet justement de traverser des responsabilités considérables et d'assumer cette visibilité sans que, jamais, tu le prennes de manière narcissique, exclusive ou autoritaire et que ça, c'est à la fois ta nature, peut-être, mais aussi j'imagine ce que tu as retiré de ces années 68 et post 68 dont tu parlais tout à l'heure.

- 111 **DF** : La filiation avec 68, c'est sûr qu'il en reste quelque chose : tout ce qui est pouvoir me déplaît et je dois dire que, quand j'étais directeur de l'ITEM, à deux reprises, c'était intéressant, parfois exaltant, mais j'ai été malheureux, je n'aimais pas ça. Le travail administratif se marie mal avec une activité de recherche, parce que les rythmes sont profondément différents. Devoir gronder un technicien plus vieux que moi parce qu'il n'avait pas bien fait son travail ou que son attitude nuisait à l'équipe, c'était quelque chose qui m'était profondément désagréable. La position d'autorité, je l'ai acceptée parce qu'il fallait que quelqu'un s'y colle. C'est une expérience que je ne regrette pas. Mais je ne suis jamais aussi heureux que quand je suis dans mon coin, à faire ma recherche tranquille. Mais j'aime bien aussi aller porter la bonne parole ailleurs. J'aime bien faire des conférences.
- 112 **VB** : Pour aller dans le sens de ce que disait Jean-Louis, tu aimes bien être dans ton coin, mais moi, ce qui me frappe en regardant tes publications, c'est le nombre de collaborations et de travaux en équipe. C'est sans doute le CNRS qui rend ça possible, peut-être plus que pour les gens qui sont à l'université et qui ont d'autres raisons d'avoir de mauvaises relations avec leurs collègues. [Rires] Ce qui est frappant dans ta liste de publications, c'est le nombre de travaux publiés avec des grands noms : Attridge, Golden...
- 113 **DF** : C'est vrai, j'aime beaucoup travailler en équipe. C'est en effet en partie lié au CNRS. J'avais un peu commencé avant mais enfin, c'est là que ça s'est développé. Il faut dire aussi que je n'ai pas la même facilité pour écrire que mes amis Jean-Michel Rabaté ou Jean-Jacques Lecercle, qui publient des ouvrages passionnant comme ils respirent ! Je n'ai pas leur fécondité, donc j'aime bien aussi la stimulation du travail à plusieurs. Pour l'édition des carnets de *Finnegans Wake*, ce n'était concevable que sous forme collective. Déjà pour le déchiffrement, on fait ça en groupe, tu le sais bien Valérie ! Quand le déchiffrement se fait collectivement, c'est beaucoup plus rigolo et beaucoup plus efficace. Et puis le travail d'édition même, ça serait vraiment très austère à faire tout seul. Voilà, ça se présente comme ça : là, les pages du carnet de Joyce, et là la transcription des notes, les sources, l'utilisation dans *Finnegans Wake*... C'est un travail que je n'aurais pas aimé faire seul.

Extrait du carnet VI.B.47. Notes de Joyce sur *Tom Sawyer*.

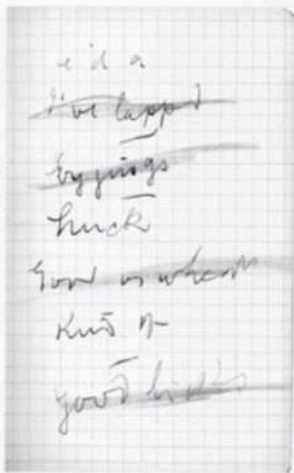
(c) ***by jings >**
MS 47488-215, ScrPrRMA: we could let out and⁺, by jings,⁺ someone would make a carpus | JJA 63:313 | Dec 1938 | IV§1.6.2.9.3.5.4.3/5.7 | FW 616.06

(d) **huck >**

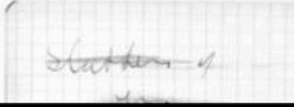
(e) ***Good as wheat**
Tom Sawyer XXXIII: "The money's in the cave!" / "Tom,- honest injun, now- is it fun, or earnest?" / "Earnest, Huck- just as earnest as ever I was in my life. Will you go in there with me and help get it out?" / "I bet I will! I will if it's where we can blaze our way to it and not get lost." / "Huck, we can do that without the least little bit of trouble in the world." / "Good as wheat! What makes you think the money's-?" / "Huck, you just wait till we get in there. If we don't find it I'll agree to give you my drum and everything I've got in the world. I will, by jings."
MS 47488-215, ScrPrBMA: for Peeter the Picker ^+to make their three seventy filths of a man out of. ^+Good wheat!⁺ | JJA 63:313 | Dec 1938 | IV§1.6.2.9.3.5.4.3/5.7 | FW 616.10

(f) **kind of**
Tom Sawyer XXX: The old man promised secrecy once more, and said: / "How did you come to follow these fellows, lad? Were they looking suspicious?" Huck was silent while he framed a duly cautious reply. Then he said: "Well, you see, I'm a kind of a hard lot,- least everybody says so, and I don't see nothing agin it- and sometimes I can't sleep much, on accounts of thinking about it and sort of trying to strike out a new way of doing.

(g) ***good licks**
Tom Sawyer XXXV: Lookyhere, Huck, being rich ain't going to keep me back from turning robber." / "No! O, good-licks, are you in real dead-wood earnest, Tom?"
MS 47488-216, ScrPrRMA: Fing him aging! ^+Good licks!⁺ | JJA 63:315 | Dec 1938 | IV§1.6.2.9.3.5.4.3/5.7 | FW 617.17

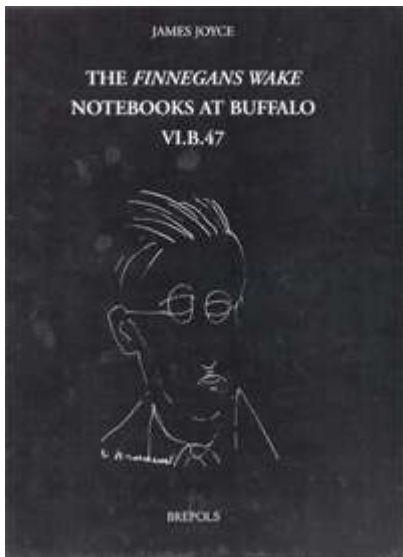


VI.B.47.083



© Daniel Ferrer

Couverture de James Joyce, *The Finnegans Wake Notebooks at Buffalo*, VI. B. 47, Brepols, 2004.



- 114 JLG : Alors, travailler avec toi, Daniel, c'est un petit peu le travail à la table, quand on lit une pièce et qu'on sait que le metteur en scène est là. J'y pense à l'instant. Quand on travaillait sur les manuscrits ou quand on lisait *Finnegans Wake*, Daniel est là, on sait qu'il est là et qu'il dirige, et on est tous là, présents, au travail, les uns avec les autres, autour de lui. À la table, en quelque sorte ; c'est un peu ça.

La reconnaissance internationale

- 115 **SV** : Jean-Louis et Valérie, dans le très beau portrait que vous avez fait de Daniel, avec qui vous avez travaillé étroitement, j'entends bien cette reconnaissance internationale que vous avez tous les deux soulignée. Ça n'est pas rien.
- 116 **DF** : Bon, déjà, travailler sur Joyce, c'est un atout. Je pense que, tous les deux vous me le confirmerez, on bénéficie d'un préjugé favorable quand on travaille sur Joyce. Un jour, par exemple, j'étais à une réunion du British Council à Cambridge avec un éminent collègue français. On se présente et mon collègue dit quel est son sujet de recherche (un poète très difficile), sans susciter de réaction particulière. Moi je dis que je travaille sur Joyce. Aussitôt, tout le monde s'exclame : « Ah ! Joyce ! ». [Rires] J'ai trouvé ça d'une grande injustice. Tout de suite, les gens croient qu'on est intelligent parce qu'on travaille sur Joyce. [Rires]
- 117 **VB** : Jean Michel Rabaté m'avait prévenue que, quand tu travailles sur Joyce, et surtout sur *Finnegans Wake*, les gens pensent que tu es capable de résoudre des mots croisés quadridimensionnels tout en sautant en parachute. [Rires] Après, il faut dire aussi que le milieu joycien est très accueillant. Internationalement et nationalement, bien sûr. Mais moi, ça m'avait frappée quand je suis arrivée là-dedans, par rapport à ce que racontaient des amis qui travaillaient sur d'autres auteurs anglophones que je ne nommerai pas : on avait vraiment l'impression d'arriver dans une famille, dans une espèce de grande colo, c'est très accueillant aussi internationalement. Je crois que c'est une communauté vraie, une communauté qui n'existe pas pour tous les auteurs.
- 118 **DF** : Absolument. Il y a eu quelques querelles célèbres, mais relativement peu. Et d'ailleurs, il me semble que c'est aussi le cas de l'anglicisme en France par rapport à d'autres disciplines. Là aussi il y a quelques querelles, quelques inimitiés, mais dans l'ensemble, il y a une espèce de tolérance mutuelle. C'est de la chance de vivre dans ce genre de milieu. J'ai eu l'occasion de travailler sur Flaubert, par exemple, et il y a des inimitiés mortelles entre différents groupes. Chez les Joyciens, ce n'est pas le cas, ou très rarement. J'ai eu aussi la chance d'arriver avec une approche French Theory, les Américains découvraient à peine, donc c'était assez facile de proposer quelque chose qui paraissait nouveau. Même chose plus tard pour l'approche génétique, même si ça a été un petit peu plus laborieux. De ce point de vue-là, j'ai bénéficié de plusieurs concours de circonstances, disons, favorables.
- 119 **SV** : Ce qui arrange bien votre modestie.
- 120 **JLG** : Oui, parce que tu les as quand même un peu créées, les circonstances. [Rires]

La critique génétique : l'angle technique

- 121 **SV** : J'ai une question qu'on doit vous poser souvent, aujourd'hui : que devient la critique génétique alors que les manuscrits papier sont de moins en moins nombreux, que l'ordinateur les remplace, qu'on ne garde pas forcément tous les fichiers antérieurs à la version finale, j'imagine ?
- 122 **DF** : Ça ne me touche pas directement parce que les auteurs sur lesquels que je travaille étaient des gens qui travaillaient sur papier. Mais j'ai des collègues qui travaillent sur les disques durs de Derrida, ce qui permet de mettre au jour des versions qu'on pensait effacées. Je ne sais pas si vous avez un Macintosh, mais vous avez par défaut un logiciel

qui s'appelle « Time machine » qui permet de reconstituer tous les stades d'un fichier. Donc si un auteur nous donne accès à son ordinateur, on peut reconstituer son travail encore plus en détail. Il n'y aura plus cette sémiotique du manuscrit à interpréter, ça sera un autre type de travail. Mais il ne faut pas croire que ça s'arrête.

- 123 **JLG** : D'ailleurs, tu fais venir des auteurs vivants à des séminaires de l'ITEM. Enfin, c'est arrivé.
- 124 **DF** : Je me suis aussi beaucoup intéressé à la question des bibliothèques d'écrivains et j'avais notamment interrogé, au séminaire, Hélène Cixous et Derrida, sur leur rapport à leur propre bibliothèque. Ce sont des entretiens qui ont beaucoup intéressé, qui ont ensuite été traduits en anglais et en d'autres langues.
- 125 **SV** : Derrida semble avoir joué un rôle déterminant dans votre réflexion.
- 126 **DF** : C'est vrai. Je pense que Lacan a joué un rôle dans ma formation mais il en reste moins que Derrida. Je pense qu'il y a plusieurs aspects à cela.
- 127 **SV** : Qu'est-ce qui vous intéresse le plus chez Derrida ? La trace, les archives ?
- 128 **DF** : On l'avait interviewé, avec Michel Contat³, sur l'archive et sur la question de l'itérabilité qu'il développe notamment dans *Limited inc.* : la possibilité pour un énoncé de vivre en dehors de son contexte d'origine. Et j'en ai déduit la proposition inverse : même séparés de leur contexte d'origine, les énoncés gardent la trace, la mémoire des états qu'ils ont traversés. Et c'est important pour la critique génétique. Même s'il ne reste plus rien d'un état antérieur, en creux, il continue de hanter le texte et je pense que toutes les versions abandonnées d'un texte continuent à vivre dans les coulisses de ce texte et ce sont elles qui lui donnent sa vie interne.
- 129 **SV** : Il est nourri *in absentia*.
- 130 **DF** : Oui, comme les membres coupés des mutilés qui continuent à se faire sentir.
- 131 On pourrait dire qu'il y a dans *Genetic Joyce*, mon prochain livre, un écho lointain de mon premier livre, *Poststructuralist Joyce*, dans la mesure où il s'attache à déconstruire la figure de « Joyce », telle qu'on l'hypostasie à partir des livres publiés, pour la fragmenter en une multiplicité d'intentionnalités successives.
- 132 **SV** : Est-ce que c'est utile pour des gens qui travaillent sur la génétique des textes d'avoir une formation technique ? Est-ce qu'il vous faut, par exemple, avoir des connaissances techniques sur les supports des manuscrits ? Dans certains de vos articles et interviews, vous parlez du support, du papier, ou encore de l'écriture ou de la graphie... Est-ce que les généticiens suivent des formations de ce genre ?
- 133 **DF** : C'est plus ou moins important suivant les cas, et, à l'ITEM, nous avons des spécialistes de ce qu'on appelle la codicologie moderne : l'étude des papiers et des filigranes, des supports et des instruments, etc. Et on peut faire appel à eux pour expertiser certains manuscrits. Ça peut être utile pour retrouver la chronologie de différentes versions ou pour être sûr que tel fragment a bien été détaché de tel autre fragment. Mais dans la plupart des cas, il n'y a pas besoin d'une formation très poussée, il faut simplement être conscient de l'importance de cette dimension, mais généralement avec un peu de bon sens et d'observation, on y arrive. Dans certains cas, il faut pousser l'analyse et alors, à ce moment-là, soit acquérir soi-même une formation, soit faire appel à des experts qui existent, qui sont prêts à nous appuyer.

- 134 **SV** : Mais par exemple, les formations en paléographie, que font les gens qui travaillent sur des manuscrits très anciens, vous n'en avez pas besoin sur les manuscrits du XX^e siècle ?
- 135 **DF** : Ça peut être utile, par exemple pour reconnaître les différentes formes d'écriture, etc. Ça ne serait pas totalement inutile pour nous, mais quand même, on reconnaît assez facilement une écriture américaine, par exemple, d'une écriture anglaise.
- 136 **VB** : Il y a aussi des formations dans le domaine des humanités numériques, à Anvers par exemple, non ?
- 137 **DF** : C'est une autre chose, à laquelle je m'étais beaucoup intéressé, il y a une vingtaine d'années, c'étaient les éditions hypertextuelles. On avait compris que c'était vraiment le seul moyen de faire une présentation vivante d'un dossier génétique : si on le met dans un livre, ça donne une sorte de lit de Procuste, mais avec une certaine forme d'édition numérique, on arrive à reconstituer la dynamique de l'écriture. C'était quelque chose de tout à fait nouveau, il fallait bricoler des logiciels. J'avais fait des maquettes d'éditions de Joyce et même, avec Yvan Leclerc, une version hypertextuelle de son édition des scénarios de *Madame Bovary* – probablement la première édition génétique numérique à avoir été commercialisée. Maintenant, avec internet, tout ça va de soi. Donc j'ai cessé de travailler dans ce domaine. Je considère que mes rêves ont été accomplis dans ce domaine.
- 138 **VB** : Aux symposiums Joyce, parfois, on voit des présentations des manuscrits qui sont de véritables feux d'artifices. C'est absolument fascinant.
- 139 **DF** : Maintenant c'est assez facile à faire. Alors effectivement, si on veut se lancer dans une édition électronique, il est bon d'avoir une certaine formation. Même chose pour cette nouvelle approche qu'on peut dire *forensic*, et qui consiste à examiner les disques durs des écrivains ou leurs disquettes pour en faire ressortir des versions qui avaient été effacées ou qu'ils croyaient avoir effacées. Là, évidemment, il faut une formation informatique assez solide. Il y a l'équivalent d'une nouvelle codicologie dans ce domaine. Mais, là aussi on peut faire appel à des gens compétents pour vous aider.
- 140 **VB** : Il n'y a pas des problèmes de droits là-dessus ? Enfin, si tu fais apparaître des états antérieurs que l'auteur pensait avoir effacés et donc qu'il ne souhaitait visiblement pas conserver, comment ça se passe, en termes de droits d'auteur ?
- 141 **DF** : Ce n'est pas une question des droits d'auteur, mais il y a une question éventuellement de droit *moral* si tu penses que l'auteur ne voulait pas montrer ce que tu montres quand même. Mais il s'agit forcément d'auteurs récents, de toute façon : leurs textes sont sous droits donc tu ne peux rien publier sans l'accord des ayants droit, que ce soit le texte définitif ou que ce soient ces brouillons récupérés. Il faut qu'ils soient d'accord.

Les bibliothèques d'écrivains, réelles et virtuelles

- 142 **SV** : J'aimerais bien revenir un instant sur les bibliothèques d'écrivains. Vous avez travaillé directement sur certaines ?

Couverture de *Bibliothèques d'écrivains*, Paolo d'Iorio et Daniel Ferrer

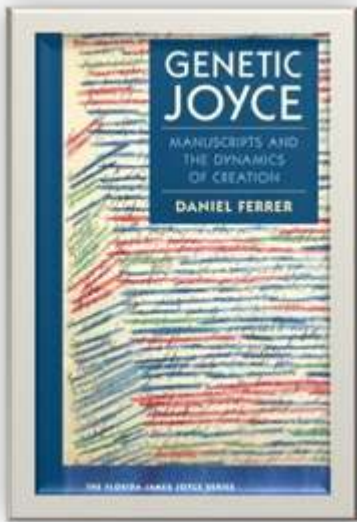
© CNRS éditions, 2001.

- 143 **DF** : Il y a deux sortes de bibliothèques : il y a les bibliothèques réelles, et c'est fascinant quand on peut voir les livres annotés par les écrivains, les phrases soulignées, les pages cornées. La bibliothèque de Voltaire, par exemple, ou celle de Coleridge, qui était un grand marginaliste. Il annotait y compris les livres qu'il empruntait. Il y a des volumes entiers de marginalia de Coleridge qui ont été publiés. Mais si on les publie en les séparant de leur contexte d'origine, on perd énormément. Donc ça, ce sont les bibliothèques réelles, avec leurs traces et puis il y a les bibliothèques virtuelles. Moi, c'est par ce biais-là que j'ai commencé à m'y intéresser, parce que pour Joyce, on a quelques livres qui ont été conservés, mais qui ne présentent pas un intérêt énorme. On sait qu'il les a eus entre les mains, mais on n'est même pas sûr qu'il les ait toujours lus et ils ne comportent pratiquement pas d'annotations. Par contre, on a 14000 pages de carnets de lecture qui sont constitués de notes. Ce sont des notes très particulières, mais ce sont quand même des notes, et une grande partie du jeu consiste à retrouver d'où elles viennent. Parce que Joyce ne donne aucun élément de provenance, et généralement il prélève les éléments les moins caractéristiques. Il y a un jeu qui impliquait de passer de très nombreuses heures dans les bibliothèques, autrefois, et qui est maintenant un petit peu plus facile avec Google, parfois, mais ça ne suffit pas. Dans le cas des carnets de Virginia Wolf, dont nous venons de commencer une édition, ce sont des notes pour des articles critiques qu'elle préparait. Et donc on sait de quels livres il s'agit. Il y a même des numéros de page. Le problème, c'est que son écriture est encore plus difficile à lire que celle de Joyce. Et parfois, on a beau savoir la page d'où la note est extraite, on a du mal à faire coller les choses tellement c'est difficile à lire. C'est tout autre chose que travailler sur Joyce, mais c'est passionnant de voir le chemin de la réflexion, quels sont les points de sa lecture qui appellent ces notes. Notes qu'elle va ensuite complètement remanier et qui souvent, d'ailleurs, servent de support à une deuxième lecture après la lecture préliminaire : sur quel passage elle s'arrête, quelles sont les idées qui lui viennent sur le champ ? Tout ça est extrêmement intéressant. C'est donc ce que j'appelle les bibliothèques virtuelles. C'est-à-dire ces extraits que les

écrivains copient dans des carnets, dans des cahiers, dans des spicilèges, sous toutes sortes de formes, d'extraits, qui permettent de reconstituer a posteriori une bibliothèque. Mais alors, cette fois, une bibliothèque *utile*, celle qui a vraiment servi. Pour quelques écrivains, les deux existent : il y a à la fois des notes et une bibliothèque réelle et annotée. Il y a des cas spectaculaires, par exemple celui de Mário de Andrade, le grand écrivain moderniste brésilien. Pour son roman le plus célèbre, *Macounaïma*, on voit qu'il prend des notes dans les marges d'un traité d'ethnologie allemand sur les Indiens de l'Amazonie et puis soudain une amorce narrative s'inscrit dans la marge. On voit vraiment le surgissement de l'écriture à partir de la lecture. Mais en général, il faut reconstituer le dialogue entre les livres et les manuscrits, entre ce que l'écrivain a lu et ce qu'il a écrit, et essayer de montrer comment les choses se sont mises en place. Ce n'est évidemment pas sans rapport avec ce qu'on a appelé les études intertextuelles, mais fondées sur une matérialité. C'est moins important de dire que telle chose, dans un roman, vient de tel livre qui a été lu par le romancier, que de montrer par quelles étapes il est passé de l'une à l'autre : comment il est passé de sa lecture à son écriture et la manière dont ça a été intégré.

- 144 **VB** : C'est vraiment un travail de fourmi, en plus. J'admire ta patience !
- 145 **DF** : Dans le cas de Joyce, certainement, oui.
- 146 **VB** : Hier, dans le *Finnegans Wake* reading group en ligne auquel je participe, on se demandait pourquoi Joyce était passé de l'expression « *fatal quotation* », prise dans un livre dont j'ai oublié le titre, à « *famous quotation* » dans *Finnegans Wake*, jusqu'à ce qu'on se rende compte qu'en fait, il s'était déjà trompé dans ses notes. [Rires] C'est vraiment sur des points de détails qu'on se focalise. Je suis admirative de ta capacité à synthétiser tout ça parce que je trouve qu'on s'y perd facilement.
- 147 **DF** : C'est ça, le grand danger de la génétique, c'est de se noyer dans les manuscrits et les détails. C'est un peu dangereux, parfois, de lancer des jeunes dans une thèse dans ce domaine, s'ils n'ont pas la capacité de prendre du recul, s'ils ne connaissent pas déjà très bien l'œuvre finale, s'ils n'ont pas déjà une perspective théorique relativement forte. C'est un monde tellement fascinant. On est comme des petits canards barbotant dans l'eau boueuse et on s'y sent bien, mais il faut savoir relever le bec et voir un petit peu le paysage, sinon c'est dangereux. Et pour le lecteur, ça peut être extrêmement ennuyeux. Il y a des articles de génétique joycienne qui tombent des mains non seulement des non spécialistes, mais même des spécialistes.
- 148 **SV** : Oui, parce que j'imagine que vous devez ensuite faire un récit de ça, raconter une histoire, en fait.
- 149 **DF** : Absolument, une histoire qui soit suffisamment intéressante et qui ait une pertinence. Pour mon livre qui va bientôt sortir chez Florida : *Genetic Joyce. Manuscripts and the Dynamics of Creation*, j'ai essayé de ne pas me perdre dans les détails et de ne pas perdre mon lecteur en même temps. Je ne sais pas si j'y ai réussi. Voici la couverture que je viens de recevoir.

Couverture de Daniel Ferrer, *Genetic Joyce. Manuscripts and the Dynamics of Creation*. The Florida James Joyce Series, 2023.



- 150 **SV** : C'est une page de Joyce ?
- 151 **DF** : Oui, c'est une page de notes. Il barrait les mots qu'il utilisait, au fur et à mesure...
- 152 **SV** : Les couleurs sont les siennes ?
- 153 **DF** : Oui, les couleurs sont les siennes.
- 154 **VB** : Ce n'est pas Daniel qui barre les mots de Joyce. [Rires]
- 155 **SV** : Je m'en doutais [Rires], mais c'est tellement beau que je me demandais si ce n'était pas l'œuvre d'un artiste à partir d'une page de Joyce.
- 156 **VB** : Oui, un artiste, on peut dire ça de Joyce. Un artiste quasi aveugle, en plus...
- 157 **SV** : Cela me rappelle un peu les brouillons de Melville. Enfin, je ne sais pas s'il y a des brouillons de Melville, en fait, je n'en sais rien, mais je me souviens avoir vu une image, un jour, de ses éditions de Shakespeare et de la Bible ; il avait des éditions avec des caractères très larges, je crois, parce qu'il y voyait très mal et il les annotait, dans les marges...
- 158 **DF** : *Moby-Dick*, c'est un exemple d'une génétique possible sans brouillons. Il suffit de lire le livre pour voir qu'il a commencé comme un récit de marine, puis que, petit à petit, ça a pris l'ampleur d'une tragédie shakespearienne. On voit le changement de projet qui se fait au fur et à mesure.
- 159 **SV** : Ce que vous disiez tout à l'heure de *Ulysses* me faisait penser à *Moby-Dick*, justement : une œuvre hétérogène qui part dans tous les sens et qui inclut tout.
- 160 **DF** : Une œuvre qui s'est développée en s'écrivant.
- 161 **SV** : Qui inclut des passages techniques et lyriques, et poétiques, et dramatiques...

La génétique du généticien

- 162 Je suppose que tout votre travail sur les brouillons, sur le travail, le processus de création, vous porte à développer un regard particulier sur vos propres brouillons :

j'imagine que vous avez toujours une sorte de vision un peu surplombante, sur votre propre travail, parce que vos brouillons aussi, un jour, seront intéressants.

- 163 **DF** : Ça fait bien longtemps que je n'ai plus de brouillons, j'ai travaillé dès que possible sur ordinateur. Un des enseignements les plus utiles que j'ai suivis, l'année après l'agrégation (on se sent libéré, on a du temps), a été un cours de dactylo de 15 jours. Je n'étais pas très bien coordonné. J'ai eu du mal. Mais j'ai appris à taper avec tous les doigts. J'étais le plus mauvais élève de l'école à la fin de la quinzaine. On m'a quand même dit : « Attendez, ne partez pas sans votre diplôme, il peut vous être utile pour trouver un emploi ! » Mais c'est une chose qui a été vraiment utile puisque ça m'a permis de taper avec tous les doigts, d'abord sur une machine à écrire, puis une machine à boule, et dès que ça a été possible, sur des ordinateurs, même les premiers ordinateurs. Ça me permet de ne pas regarder mes doigts et de ne pas quitter l'écran des yeux. Il y a donc bien longtemps que j'écris directement à l'ordinateur et je n'ai guère de brouillons. Donc désolé de vous décevoir, mais non !
- 164 **SV** : Tout à l'heure, vous avez dit que vous écriviez vos conférences. Vous conservez les différents états du texte ? Les notes préliminaires ?
- 165 **DF** : Non. Souvent j'écris un texte sous forme d'une conférence et puis après, ça devient un article, et ensuite je le reprends dans un livre, donc on peut reconstituer, effectivement, quelques états. Il y a également la question du passage par l'anglais. Comme je vous l'ai dit, j'ai été très tôt persuadé qu'il était très important, si on travaillait sur la littérature anglaise ou américaine, de publier en anglais. Pourtant il est naturel de s'exprimer en français dans certaines circonstances et pour certains supports. Or je trouve que c'est extrêmement difficile de se traduire soi-même, ça donne des résultats maladroits, désagréables. Mon livre sur Virginia Woolf, issu d'une partie de ma thèse, a été traduit par Rachel Bowlby et Geoff Bennington. Quand il fallait vraiment passer d'une langue dans l'autre, j'ai plutôt essayé de repartir à zéro plutôt que de traduire. Au contraire, j'ai plaisir à écrire directement en anglais, c'est un plaisir différent de l'écriture en français, même si c'est plus laborieux et que j'aime me faire relire par un vrai anglophone quand c'est possible.

L'archive et la peur de perdre

- 166 **SV** : Quand vous avez mentionné, tout à l'heure, l'interview avec Michel Contat et Derrida, à la fin, je crois qu'il termine en disant quelque chose comme : « C'est le paradoxe de l'archive, on veut garder le plus possible parce qu'en fait, on a peur de perdre. » Est-ce que vous avez vraiment ce sentiment-là, vous aussi ?
- 167 **DF** : Alors lui était franchement paranoïaque, c'est à dire qu'il faisait des copies multiples, il en avait sur des disquettes, des disques durs, des impressions papier, etc. Il avait une grande peur que tout s'évanouisse. Je n'ai pas trop eu cette peur. Enfin, j'ai quand même fait des sauvegardes, quand j'y pensais, et oui, j'ai eu une petite peur juste avant de terminer ma thèse, dans les tous derniers jours. Tout d'un coup, une petite fumée noire est sortie de mon Macintosh. Et ça correspondait bien à mon état, mon propre état mental. [Rires] Et l'ordinateur est mort. En fait il y a eu seulement 3 ou 4 pages qui ont été perdues. C'était remédiable, pas trop grave, mais voilà, j'ai eu peur ! Ce qui doit rester doit rester. En fait, je pense que très peu de choses se perdent avec cet effet de mémoire du contexte que j'ai essayé de théoriser. Les choses restent

inscrites ailleurs, même si c'est très difficile de les reconstituer, mais elles ne sont pas totalement perdues.

- 168 **SV** : Vous devez travailler sur des profils d'écrivains très différents, certains qui gardent compulsivement et d'autres plus négligents. Kerouac, qui était toujours sur la route, gardait pourtant tout, y compris les doubles de ses lettres : il les tapait, il gardait le double, il archivait, ce qui n'est pas forcément ce qu'on a en tête quand on pense à Kerouac.
- 169 **DF** : C'est très précieux, pour les généticiens, les gens comme ça, ou les gens comme Stendhal ou Ponge qui, quand ils mettent des commentaires marginaux à ce qu'ils ont écrit, les datent. C'est formidable, ça mâche le travail du généticien ! Et puis, au contraire, il y a des gens qui ne gardent rien et qui détruisent volontairement. On n'y peut rien. Il y a le cas de Kafka qui avait demandé à son ami, Max Brod, de tout détruire. Mais peut-être qu'il se doutait quand même qu'il ne le ferait pas.
- 170 **SV** : J'ai consulté les archives de Paul Auster à New York, qu'il a données à la Berg Collection, dans la New York Public Library. C'est très dense. Il a beaucoup conservé, beaucoup gardé et il a aidé la bibliothèque à mettre en forme son propre fonds d'archives. On peut se dire aussi que c'est un peu biaisé quand même dans ces cas-là, non ?
- 171 **DF** : Oui. Il y a le cas, par exemple, de Marguerite Yourcenar qui a, je crois, légué à Harvard tous ses textes mais après les avoir soigneusement mis en ordre, après avoir, peut-être, probablement, détruit des choses qui ne correspondaient pas à l'image marmoréenne qu'elle voulait laisser de son écriture. Le cas le plus extrême, c'est le cas de Saint-John Perse qui a édité sa propre Pléiade et qui a réécrit des lettres de jeunesse pour qu'elles soient plus conformes à ce qu'il souhaitait... [Rires] Il faut se méfier des écrivains. Ce que disent les écrivains sur leur propre création est toujours très précieux, évidemment, mais il faut s'en méfier et il faut le confronter à ce que les manuscrits nous révèlent. Parfois, il y en a, comme Perse, qui veulent délibérément enjoliver les choses. Mais il y a aussi simplement le fait que, en avançant, les choses se déforment : ils archivent et ils oublient quels étaient leurs points de départ et parfois, nous savons mieux qu'eux comment ils ont commencé, par quoi ils ont commencé. L'œuvre finale déforme rétrospectivement tout ce qui vient avant, l'attire à elle, et c'est très difficile de lutter. Alors nous-mêmes, comme nous avons connaissance de cette œuvre finale, on est obligés de lutter contre cette déformation chez nous-mêmes, pour ne pas tout voir en fonction de ce que c'est devenu. En fait, c'est presque impossible. C'est pour ça, aussi, que les œuvres inachevées sont parfois très intéressantes d'un point de vue génétique, parce qu'il n'y a pas ce poids final de l'œuvre achevée, qui vient tout clore, tout remettre en ordre, tout réordonner en amont d'elle-même.

Archives d'éditeurs

- 172 **SV** : Et est-ce que vous travaillez aussi sur les archives d'éditeurs ?
- 173 **DF** : Au départ l'IMEC a été fait pour ça. Et puis ils se sont étendus aux archives d'auteurs également. Les archives d'éditeurs peuvent être extrêmement intéressantes d'un point de vue génétique. Récemment, j'ai participé à une soutenance de thèse sur la genèse de la littérature populaire au XIX^e siècle, par exemple les feuilletonistes, et pratiquement aucun brouillon, aucune version manuscrite n'a survécu, mais en

revanche, dans les archives des éditeurs, on trouve des contrats qui illuminent certains aspects : comment des feuilletons étaient ensuite repris dans d'autres journaux, transformés, etc. Il y a toute une matière génétique qu'on peut retrouver à partir de là.

- 174 **SV** : J'ai l'impression que les éditeurs ne sont pas toujours très volontaires pour ouvrir leurs archives.
- 175 **DF** : C'est terrible. Quand nous avons fait la Pléiade *Ulysse*, avec Jacques Aubert, ça aurait été très intéressant pour nous d'avoir accès aux archives de la traduction, à certaines retouches qui ont été faites à certains moments, aux contrats. Je ne sais pas si c'est par mauvaise volonté de la part de Gallimard ou tout simplement parce que tout est tellement mal rangé qu'eux-mêmes n'y ont pas accès, mais on n'a pas pu retrouver de traces ; ils n'ont pas mis à notre disposition ces traces qui auraient pourtant été très importantes.
- 176 **SV** : J'ai une collègue, à Aix, qui travaille sur les archives d'éditeurs et d'agents littéraires entre les États-Unis et la France. Elle dit que c'est très difficile et qu'effectivement, les maisons d'édition n'ont souvent pas de service d'archivage, donc que rien n'est classé et qu'ils sont très réticents à ce qu'on aille mettre le nez dans les placards...
- 177 **DF** : En plus, il y a une différence culturelle entre les États-Unis et la France. En Amérique, il n'y a pas de tabou sur le fait que l'*editor* intervient dans la création... Dans le cas de Raymond Carver, par exemple, la chose est établie. Même Faulkner travaillait avec son *editor*. Même après le prix Nobel, il passait des nuits entières avec son *editor* à remanier ses textes. Mais en France, il y a une sorte de tabou : officiellement, ça ne se fait pas. Et si l'éditeur interfère, ça ne peut être vu que comme un censeur qui atteint à la majesté de l'œuvre. Là, il y a même une forte réticence. Mais bon, dans le cas des traductions et des traces qu'on cherchait pour *Ulysse*, des modifications qui avaient été faites, ce n'était pas ça qui était en jeu, mais simplement le classement où l'absence de classement. Un cas passionnant, c'est celui de Jules Verne et d'Hetzel, son éditeur. C'est passionnant, parce qu'Hetzel commentait longuement, en marge, ce qu'écrivait Verne et le stimulait, le faisait recommencer, etc. Il avait une emprise très forte qui a continué malgré le succès extraordinaire qu'avait Jules Verne, qui aurait pu lui donner le pouvoir, probablement, de refuser. Mais pas du tout, il était content de cette espèce de collaboration avec son éditeur. C'est un cas d'interférence spectaculaire, mais en fait toute interaction permet de percevoir des choses qu'on ne voit pas quand on travaille sur un auteur qui écrit seul, parce qu'il y a des choses qu'on ne se formule pas à soi-même mais qu'on formule avec ses collaborateurs. C'est une des raisons pour lesquelles la genèse cinématographique est si intéressante et permet de faire avancer la théorie génétique : à tous les stades, c'est une genèse collaborative. Et, à chaque étape, les protagonistes doivent s'expliquer, souvent par écrit. Et donc il y a toutes sortes d'éléments de cette genèse qui sont extériorisés et qui, dans le cas d'une genèse solitaire, restent enfouis, sans qu'on puisse en reconstituer les traces.

NOTES

1. The Joyce Papers 2002 sont accessibles sur le site de la National Library of Ireland: <https://catalogue.nli.ie/Collection/vtls000194606>
 2. Roland Barthes, « Rapports entre fiction et critique selon Roger Laporte », *Œuvres complètes* (É. Marty, éd.), tome V, Paris, Seuil, 2002, p. 758-759.
 3. « Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995 », dans Michel Contat et Daniel Ferrer, *Pourquoi la critique génétique ?*, CNRS éditions, coll. Textes et manuscrits, 2018, 189-209.
-

AUTEURS

VALÉRIE BENEJAM

ITEM-CNRS / LAMo-Nantes Université
valerie.benejam@univ-nantes.fr

JEAN-LOUIS GIOVANNANGELI

PU Honoraire

SOPHIE VALLAS

Aix-Marseille Université
LERMA, UR 853
sophie.vallas@univ-amu.fr