

GUIDE PRATIQUE DE LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE

De nombreux défis attendent aujourd'hui l'étudiant.e qui a l'intention de se consacrer à la recherche en littérature ! Les auteurs du présent manuel sont convaincus que cette recherche est une activité essentielle à la vie de notre société, dont la littérature est une expression, et que cette activité est d'autant plus nécessaire qu'elle est en phase avec l'évolution de la société et des technologies nouvelles.

Or la révolution numérique en cours place les recherches littéraires dans une situation de transition instable, entraînant des interrogations méthodologiques devant la profusion des moyens d'investigation et les mutations des supports mêmes (papier/numérique) de ce qui constitue l'objet littérature, soulevant de nouvelles questions sur la propriété intellectuelle.

C'est pourquoi les auteurs de ce manuel insistent sur les principes déontologiques de toute recherche tout en prenant en compte les évolutions qui modifient en profondeur les conditions de la recherche en littérature. Parmi celles-ci la multiplication des sources d'information oblige à de véritables programmations des processus de recherche.

Ce sommaire analytique (au début) et les deux index (écrivains et chercheurs) à la fin facilitent la consultation d'un ouvrage fondé sur la pratique des deux auteurs, enseignants-chercheurs en littérature comparée.

Yves CHEVREL, professeur émérite de l'Université Paris-Sorbonne, chercheur en littérature comparée, est l'auteur d'ouvrages sur la méthodologie de sa discipline. Il est spécialiste du naturalisme dans les littératures européennes et dirige une Histoire des traductions en langue française (Verdier, 2012, 3 vol. parus).

Yen-Mai TRAN-GERVAT est maîtresse de conférences de littérature générale et comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Ses recherches portent essentiellement sur des corpus européens des *xvii^e* et *xviii^e* siècles et relèvent des domaines suivants : la poétique comparée, l'histoire des traductions, la topique romanesque et l'humoristique.

Couverture : Marine Palmesani



9 782878 549799

ISBN: 978-2-87854-979-9

PRIX 13,00 €

Yves Chevrel et Yen-Mai Tran-Gervat

GUIDE PRATIQUE DE LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE



PRESSES
SORBONNE
NOUVELLE

Les fondamentaux
DE LA SORBONNE NOUVELLE

Sommaire détaillé

Remerciements	7
Note sur le féminin et le masculin dans ce volume	9
Liste des abréviations et des sigles	17
Introduction : Pourquoi et pour qui ce Guide ?	19
Chapitre 1 - La recherche en littérature	
I. Organisation actuelle (reentrée 2017) de la recherche en France	23
II. Qu'est-ce que la recherche en littérature ?	27
Chapitre 2 - L'œuvre littéraire	
I. Éléments constitutifs d'une œuvre publiée	32
A. Analyse d'une édition universitaire courante	32
1. Ce qui est propre à l'auteur	33
2. Les éléments non dus à l'auteur	34
3. Autres éléments	35
B. Cas particuliers	36
1. Les pré-originales	36
2. Le théâtre	36
3. La poésie	37
4. Les recueils	37

E. Réception (esthétique de la réception)	66
F. Études théâtrales	67
G. Traductologie	71
H. Littérature et faits de langue	73
1. Stylistique littéraire	73
2. Études littéraires francophones	75
I. Théorie littéraire, théorie de la littérature	76
J. Littérature et études culturelles	79
1. Les études de genre(s) (<i>gender studies</i>)	80
2. Études postcoloniales	82
K. Didactique de la littérature	83
IV. Quatre exemples	85
A. <i>Les Regrets</i> de J. Du Bellay	86
B. <i>Madame Bovary</i> , une œuvre au carrefour des recherches ?	88
C. Ibsen, dramaturge européen (<i>Maison de poupée</i>)	91
D. Approches d'un champ : la littérature française contemporaine	94

Chapitre 4 - Principes et méthodes

I. Principes fondamentaux	98
A. Travailler de première main	98
B. Relever les sources de façon claire et identifiable	98
C. Signaler toute intervention sur le document qu'on reproduit	99
D. Reconnaître ses emprunts et affirmer son originalité	100
II. Méthodes et organisation de la recherche	102
A. Deux types distincts de bibliographies	102
1. Bibliographie primaire	102
2. Bibliographie secondaire	103
B. La prise de notes	104
1. Le choix des supports possibles	104
2. Identification des documents	105
a) obligatoires	105
b) éléments utiles	110
3. Les notes sur les documents lus et consultés	111
a) notes sur les documents formant la bibliographie primaire	112
b) notes sur un ouvrage critique	117
4. Notes (personnelles) sur le sujet traité	118
C. Organisation des dossiers	119
D. Vers un plan d'exposition de la recherche	120

5. Les œuvres traduites	38
6. La part des illustrations	38
C. Les éditions numérisées	38
D. Autres types d'éditions	39
II. Les publications numériques	40
A. Les supports de lecture des éditions numériques	40
B. Bref retour sur les ouvrages numérisés	40
C. Les livres électroniques	41
D. Les éditions savantes en ligne	42
E. La numérisation personnelle	42
F. Les textes créés pour internet	43
Conclusion	43

Chapitre 3 - Comment aborder l'étude d'une œuvre littéraire ? Perspectives sur quelques grandes orientations de recherche

I. Déterminer un sujet de recherche	45
A. Un choix réfléchi	45
B. Un choix préparé	47
C. Le double ancrage de la recherche en littérature	49
II. Une œuvre et son auteur	50
A. En amont de l'œuvre	50
B. L'œuvre publiée	51
1. Le titre	51
2. L'auteur	52
3. Le texte	52
C. En aval de la première publication de l'œuvre	53
D. La notion d'œuvres complètes d'un auteur	54
III. Interpréter l'œuvre et ses contextes : quelques approches possibles	56
A. Œuvre et genres littéraires	56
B. Littérature comparée : les fondements d'une discipline	58
C. Frontières du littéraire	60
1. Frontières internes au littéraire	60
a) la littérature d'enfance et de jeunesse	60
b) la littérature de grande diffusion	60
c) adaptation d'un genre littéraire à un autre	61
2. Littérature et autres arts	61
D. Mythocritique (motifs, mythes, personnages, thèmes...)	63

I. Bagage personnel	123
II. Du bon usage des ressources numériques	125
A. Maîtriser quelques procédures de base (relatives à la recherche en littérature)	126
B. Préparer les interrogations	127
1. Pour connaître une liste extensive des ouvrages publiés par un.e auteur.rice	127
2. Pour identifier et localiser un document, primaire ou secondaire, connu au moins par son titre	128
3. Pour découvrir des documents utiles à sa recherche	128
a) catalogues numériques	129
b) un cas particulier : la recherche par cotes	130
c) les embroyeurs de recherche	130
d) les moteurs de recherche	131
C. Avoir connaissance de quelques sites institutionnels importants	132
1. Catalogues de bibliothèques	132
2. Ressources bibliographiques spécialisées	133
3. Documents intégralement ou partiellement accessibles en ligne	133
4. Dictionnaires	134
III. Du bon usage des bibliothèques et des médiathèques	135
A. Différents types de bibliothèques	135
B. Les ressources des bibliothèques	136
1. S'orienter dans les bibliothèques	136
2. Pratiquer les bibliothèques	137
a) fréquenter les bibliothèques proches de son domicile et de son lieu de travail	137
b) faire appel aux bibliothécaires	138
c) connaître l'espace matériel et informatique des bibliothèques	138
C. Ouvrages usuels fondamentaux	138
1. Catalogues	138
2. Bibliographies	139
3. Bibliographies courantes annuelles	140
4. Dictionnaires et répertoires	141
5. Histoires littéraires	142
6. Revues	143
IV. Autres sources d'information	143
V. Mener à bien une recherche bibliographique : exemples	144
A. Rappel de quelques conseils pratiques	144
B. Quelques parcours de recherche	146
1. Recherches sur le « baroque »	146
2. Théâtre français du XVIII ^e siècle	148
3. « Daudet et Dickens »	149

Remarques liminaires	151
I. Dans le catalogue (informatique) d'une bibliothèque, je ne trouve pas...	152
A. le nom de l'auteur que je cherche	152
B. le titre de l'ouvrage que je cherche	152
II. Je ne retrouve pas...	152
A. un site, déjà consulté sur internet, mais dont je n'ai pas noté la référence en « favori »	152
B. un article critique, dont je connais l'existence, mais sur lequel j'ai peu de renseignements	152
C. la référence d'un texte cité par un critique	153
III. Je voudrais savoir ou connaître...	153
A. dans quelle bibliothèque (proche ou lointaine) se trouve tel ouvrage ou telle revue	153
B. si tel ouvrage a été traduit (en français ou dans une langue que je peux lire)	153
C. si tel ouvrage est disponible pour un achat éventuel	154
D. si tel ouvrage a fait l'objet de comptes rendus	154
E. s'il existe une ou des associations consacrées à un écrivain	154
IV. Autres questions éventuelles	155
A. comment distinguer le « fictif » du « réel » ?	155
B. Comment tel patronyme se prononce-t-il ?	155
C. Comment traduire en français telle expression d'une langue que je connais mal ?	156
V. Quelques points spécifiques liés à l'informatique	156
A. Datation des documents de travail	156
B. Ordre alphabétique	156
C. Et ne pas oublier...	157

Chapitre 7 - Rédaction et présentation de la recherche

I. Problèmes liés à la rédaction	159
A. Correction de la langue	159
B. Clarté de l'expression	160
II. Principes de base pour la mise en page du mémoire	162
A. Principes généraux de typographie (travaux rédigés en français)	162

B. Présentation typographique d'un mémoire français de master
ou de doctorat

C. Organisation habituelle d'un mémoire

D. Problèmes particuliers

1. Citations

2. Notes

3. Bibliographies

4. Index

5. Annexes

6. Errata

III. La soutenance : préparation et déroulement

IV. Archivage et diffusion du travail de recherche

Conclusion

Index

Liste des abréviations et des sigles

BN : Bibliothèque nationale (avant la création de la BnF)
BnF : Bibliothèque nationale de France
BNU : Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg
BU : Bibliothèque universitaire
Ch. : Chapitre
CNRS : Centre national de la Recherche scientifique
coll. : collection
dir. : directeur/trice
Ead. (latin : *la même*)
ENS : École normale supérieure
Ibid. : *Ibidem* (latin : *au même endroit*)
Id. : *Idem* (latin : le même)
op. cit. : *opere citato* (latin = *ouvrage cité*)
par ex. : par exemple
PU : Publications universitaires / Presses universitaires
PUF : Presses universitaires de France (maison d'édition)
s. : siècle
TLF : *Trésor de la langue française* (dictionnaire)
tr. : traduction / traducteur
UFR : Unité de formation et de recherche
UP : University Press
V. : voir
v.o. : version originale

Les abréviations usuelles en informatique ne sont pas signalées ici.

à la qualité des informations recueillies. C'est pourquoi le présent *Guide pratique* tient un grand compte des nouvelles conditions offertes aux chercheuses et aux chercheurs, à peine esquissées en 1992, en les appréciant à l'aune des règles fondamentales de toute recherche.

1

La recherche en littérature

La littérature, écrite et orale, sous toutes ses formes, joue un rôle capital dans tout patrimoine culturel. Cette culture enveloppe très vite la jeune enfant, sous forme de contes, de chansons, d'histoires, d'images ; elle n'a pas à la chercher, elle vient à elle, fait partie de son environnement quotidien. Scolarisée, elle est mise en contact avec des œuvres patrimoniales, constituant un fonds commun ; l'enseignement secondaire renforce cette imprégnation, tout en s'ouvrant à d'autres cultures, à d'autres littératures. L'entrée à l'université entraîne des spécialisations : choisir des études de littérature, c'est entrer dans des structures, quels que soient leurs noms (département, section, unité de formation...), qui se définissent à partir de disciplines comme « littérature française », ou « langues, littératures et civilisations étrangères » ou « littérature générale et comparée ». Le 1^{er} cycle universitaire de 3 ans, qui mène à la licence (de L1 à L3), vise à affermir et à approfondir les connaissances sur des œuvres reconnues comme fondamentales, mais aussi, à l'occasion, à initier à la recherche (par exemple lorsqu'il s'agit d'établir des bibliographies en vue d'exposés oraux). Mais le 2^e cycle universitaire, en France le master (M1 et M2), inaugure une rupture : la littérature, qui a été jusqu'ici surtout objet d'enseignement et d'apprentissage, devient objet de recherche.

I. ORGANISATION ACTUELLE (RENTÉE 2017) DE LA RECHERCHE EN FRANCE

L'organisation des études supérieures suit en France une structure à peu près semblable à ce qui se passe ailleurs dans le monde, en particulier en Europe et dans les pays francophones : un premier cycle d'enseignements fondamentaux de trois ans (licence en France, baccalauréat au Québec) peut être complété par

une formation de deuxième cycle de deux ans (mastère ou master en France, maîtrise au Québec) puis, achevée par un doctorat (3 ans en France, 4 ans au Québec). Beaucoup de concours de la fonction publique française, en particulier de l'enseignement (CAPES, Agrégation), recrutent à présent au niveau master. La recherche en littérature s'inscrit ainsi dans la continuité d'un cursus de licence, en général soit de Lettres (modernes ou classiques), soit de Langues, Littératures et Civilisations Étrangères (LLCE, ou équivalents).

Comme nous l'avons déjà souligné en introduction, il n'est pas besoin de se destiner à une carrière de chercheuse ou d'enseignante-chercheuse pour se trouver en M1 (et parfois, pour certains exercices, dès la L3), en situation d'« étudiante-chercheuse » : en effet, la formation par la recherche est intellectuellement et méthodologiquement très importante et permet de développer des aptitudes fondamentales, quelle que soit l'orientation professionnelle choisie à la fin des études.

Les formations de **MASTER** en France sont actuellement régies par l'arrêté du 22 janvier 2014 ; elles sont organisées en « mentions », elles-mêmes déclinées en « spécialités » (appelées à devenir des « parcours »). La liste des mentions, toujours susceptible de modifications, a été établie par l'arrêté du 4 février 2014. Plusieurs de ces intitulés impliquent une orientation possible vers des recherches en littérature (liste non exhaustive, dans l'ordre adopté par l'annexe de l'arrêté ministériel énumérant les mentions) : « Études sur le genre. [...] Humanités numériques. [...] Études européennes et internationales. Civilisations, cultures et sociétés. [...] Métiers du livre et de l'édition. Lettres. Arts, lettres et civilisations. Lettres et humanités. Littérature générale et comparée. Études culturelles. Création littéraire. Langues, littératures et civilisations étrangères et régionales. Langues et sociétés. Traduction et interprétation. Humanités. [...] Humanités et industries créatives. » Les mentions peuvent varier d'une université à l'autre dans leur appellation comme dans leur organisation en spécialités ou parcours : une même discipline pourra donc se retrouver au cœur d'une mention à part entière, ou spécialité d'une mention, sous un nom ou sous un autre. Ainsi, la littérature générale et comparée peut être une mention de master à part entière depuis 2014, mais, plus fréquemment, elle est une spécialité du master de Lettres, ou d'Humanités, ou de Lettres et humanités, ou encore d'Arts, lettres et civilisations, selon les universités. Toute formation de master comprend une initiation à la recherche, notamment la rédaction d'un mémoire ou d'autres travaux personnels ; elle intègre nécessairement un enseignement visant à la maîtrise d'au moins une langue étrangère.

Les formations de **DOCTORAT** en France sont actuellement régies par l'arrêté du 25 mai 2016, entré en vigueur à compter du 1^{er} septembre 2016. Chaque formation se fait au sein d'une École doctorale accréditée. Parmi les principales dispositions :

- le candidat à l'inscription doit être titulaire d'un master ou équivalent ;
- durée de la préparation du doctorat : 3 ans, avec possibilité de prolongement (6 ans au total maximum) ;

- inscription à *renouveler chaque année*, après avis du directeur de thèse et, à partir de la 3^e année, du comité de suivi individuel du candidat ;
- définition, par l'École doctorale, d'une *charte du doctorat*, donnant lieu à une *convention de formation*, l'une et l'autre signées par le candidat ;
- thèse à fournir sous forme numérique, et sur support papier aux membres du jury qui en auront fait la demande.
- Un arrêté antérieur, du 23 avril 2009, prévoit la possibilité pour les établissements d'enseignement supérieur de recruter des doctorants par un **contrat doctoral** d'une durée maximum de 3 ans (renouvelable 1 an). Dans les Écoles doctorales littéraires, ce contrat s'accompagne le plus souvent d'un service d'enseignement dans l'établissement (conditions précisées dans l'art. 5).

Tableau récapitulant les principales dispositions relatives aux masters et aux doctorats à la date de rédaction de l'ouvrage

Diplôme concerné	Principales dispositions
master arrêté du 22 janvier 2014	art. 3 : 4 domaines de master, dont – arts, lettres, langues art. 16 : La formation comprend obligatoirement une initiation à la recherche et, notamment, la rédaction d'un mémoire ou d'autres travaux d'études personnels. Elle intègre un enseignement visant la maîtrise d'au moins une langue étrangère
doctorat arrêté du 25 mai 2016 date d'entrée en vigueur : 1 ^{er} septembre 2016	art. 1 : La formation doctorale est une formation à et par la recherche et une expérience professionnelle de recherche. Elle conduit à la production de connaissances nouvelles. Elle comprend un travail personnel de recherche. Elle est complétée par des formations complémentaires validées par l'École doctorale. art. 11 : l'inscription est subordonnée à la possession du master (ou titre équivalent) ; elle est renouvelée chaque année. art. 12 : établissement d'une – charte du doctorat par l'École doctorale (ED) – convention de formation, signée par doctorant et directeur de thèse art. 13 : mise en place d'un <i>comité de suivi individuel</i> pour chaque doctorant art. 14 : durée de la préparation art. 15 : le <i>portefolio du doctorant</i> art. 17-20 : la soutenance.
doctorat (<i>contrat doctoral</i>) décret du 23 avril 2009	art. 3 : possibilité d'un <i>contrat doctoral</i> de 3 ans. art. 5 : le contrat peut prévoir un service d'enseignement (égal au plus au tiers du service annuel de référence des enseignants-chercheurs) art. 7 : prolongation maximum d'un an possible

1. le master s'effectue en deux ans (M1 et M2)

Le diplôme de master a remplacé les anciens diplômes de maîtrise (bac + 4) et diplôme d'études approfondies (DEA, bac + 5). Les universités ont mis plus ou moins de temps à s'adapter à ce nouveau système, et selon les établissements et les formations, la séparation entre les deux années peut encore être plus ou moins marquée à l'heure où nous écrivons ces lignes : dans tous les cas, l'année de M1 est une année d'initiation à la recherche, et le M2 est l'aboutissement de la formation en deux ans ; certaines formations demandent encore un mémoire et une soutenance à la fin de chaque année (ou un mini-mémoire à la fin du M1), d'autres seulement en M2 ; d'autres encore optent pour un compromis, en faisant soutenir à la fin du M1 un « point d'étape », pour un mémoire qui sera soutenu dans sa version achevée en fin de M2. La réalisation du mémoire s'accompagne, pendant les deux années, de séminaires obligatoires proposés par les enseignants-chercheurs de la composante dont relève la formation, complétés le plus souvent par des « séminaires extérieurs ». Le mémoire de master est le premier travail de recherche abouti d'une étudiante-chercheuse en littérature : il ne porte pas nécessairement sur un sujet complètement inédit ou original, mais doit permettre à l'étudiante de faire la preuve de sa capacité de traiter par soi-même, de manière pertinente, voire novatrice, un sujet relativement complexe.

2. le doctorat s'effectue théoriquement en 3 ans, avec une prolongation possible de quelques années, souvent nécessaire dans le domaine des humanités

Le doctorat correspond au niveau bac + 8. Il est notamment l'équivalent du PhD des pays anglophones. Sa délivrance atteste d'un haut niveau de compétence dans le domaine considéré. C'est le diplôme requis pour accéder aux fonctions d'enseignant-chercheur à l'université. En parallèle d'un approfondissement méthodologique et disciplinaire dans le champ d'étude choisi, à travers les séminaires et formations suivies au sein de l'École doctorale dont relève le doctorat dans lequel est inscrit, la partie la plus importante du diplôme, celle par laquelle on démontrera sa pleine maîtrise du champ disciplinaire et sa capacité à mener à bien des recherches de haut niveau, est la rédaction d'une thèse, qui doit porter sur un sujet original et contribuer à accroître le savoir et la réflexion dans le domaine choisi ; elle doit également faire la preuve des compétences de méthode, de rédaction, de réflexion, d'argumentation, d'interprétation et d'assertivité de l'auteur.

Le mémoire de master et la thèse de doctorat sont menés sous la direction d'un enseignant-chercheur homme ou femme, spécialiste du domaine. Le statut d'enseignant-chercheur est propre à l'enseignement supérieur : il regroupe le corps des maîtres de conférences (Mcf) et celui des professeurs des universités (PU ou PR). Les mémoires de master peuvent être dirigés par tout enseignant-chercheur ; les

chefs titulaires d'une « habilitation à diriger des recherches » (HDR), ce qui est le cas de tous les professeurs des universités, mais seulement de certains maîtres de conférences.

L'habilitation à diriger des recherches (HDR) est le plus haut diplôme universitaire en France. Elle est la reconnaissance par les pairs d'une somme de recherches (publications, direction de projets, ouvrage inédit récent...) de haut niveau réalisées après la thèse de doctorat et permet à son ou sa titulaire de diriger des thèses de doctorat, ainsi que de candidater à des postes de professeur(e) des universités.

Un mémoire de master s'inscrit dans la formation délivrée par les composantes d'enseignement : Unité de Formation et de Recherche (UFR) et département. Une thèse de doctorat s'inscrit pour sa part dans le cadre d'une École doctorale et dans celui d'une unité de recherche (équipe d'accueil, ou EA, uniquement portée par l'université ; unité mixte de recherche, ou UMR, unité relevant à la fois de l'université et d'un organisme de recherche tel que le CNRS) généralement celles auxquelles est rattachée la directrice de recherche.

II. QU'EST-CE QUE LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE ?

Dans le vaste ensemble désigné par l'expression « Sciences humaines et sociales » (ou parfois « Humanités »), la recherche en littérature a toute sa place, mais n'a pas reçu jusqu'ici de terme spécifique comme d'autres sciences du même groupe, comme la psychologie ou la sociologie. Les langues allemande et russe ont forgé des mots composés, *Literaturwissenschaft* et *literaturovedenje*, de même que l'anglais a *literary science* ; les termes *Wissenschaft*, *vedenje*, *science* ne se recouvrent pas entièrement, mais ils renvoient ici à un ensemble de savoirs et de connaissances s'appliquant à des faits et à des observations liés entre eux par un raisonnement cohérent prenant en compte la totalité étudiée : c'est en ce sens qu'on parlera parfois en français de « science de la littérature ». La définition du terme *littérature* fait davantage problème.

La notion de *littérature* varie suivant les cultures et les langues, et ne cesse d'évoluer au cours des siècles. Sur ce point, voir :



ESCARPIR, Robert (dir.), *Dictionnaire international des termes littéraires*, « L », Mouton, The Hague/P., 1973, 85 p. (Traité des évolutions du terme « littérature » dans un grand nombre de langues).

En France, on a pu classer comme littéraires des œuvres historiques (Michelet), religieuses (Bossuet), politiques (Montesquieu), voire scientifiques (Buffon)... Le premier théoricien européen de la littérature, Aristote, s'interrogeait dès le III^e siècle avant J.-C. sur ce qui, fondamentalement, distingue ou rapproche un

poète, Homère, et un homme de sciences, *Empédocle*, qui ont été mis en vers. Au début du XX^e siècle, des tentatives ont d'ailleurs consisté à essayer de spé-
cifier ce qu'est la littérature à partir de critères formels : en 1921 le Tchèque Roman
Jakobson a créé, en russe, le terme *literaturnost'*, rendu en français par *littérarité* (à
ne pas confondre avec littéralité !), en anglais par *literariness*, pour désigner ce qui
fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. Voir :

 *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV. Préface de Roman JAKOBSON, P., Seuil, 1965, 316 p. On y trouve, p. 65, le premier emploi connu en français de littérarité.*

Parallèlement à la publication de cette anthologie, une controverse éclate, entre Roland Barthes, qui vient de réunir ses premiers *Essais critiques* (1964) et Raymond Picard, spécialiste de Racine, qui publie un pamphlet *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965). Deux camps s'opposent alors : d'un côté, les tenants d'une « théorie de la littérature », mettant l'accent sur ce que Jakobson nomme la « recherche progressive des lois internes de l'art poétique », et débouchant sur une attention particulière aux structures des œuvres ; de l'autre, des défenseurs du sens de l'œuvre et de l'intentionnalité de son auteur ; dans les deux camps, toutefois, est reconnue la primauté du texte : la question est de savoir quelle lecture, avec quels instruments on peut en faire. Elle se double d'une interrogation sur la valeur du canon.

On a vu que chaque pays fonde l'enseignement de sa littérature sur un ensemble d'œuvres rassemblées au fil des siècles : ce sont ces programmes d'études qui constituent un *canon*, c'est-à-dire un catalogue d'ouvrages proposant un héritage commun aux citoyens de ce pays. De multiples facteurs interviennent pour définir une telle liste, régulièrement soumise à révision, parfois fortement contestée : doit-on, par exemple, y inclure des œuvres traduites ? Certains pays répondent par l'affirmative, comme la Hongrie, qui a forgé le terme « littérature de traduction ».

Définir d'emblée ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas revient souvent à admettre la validité de cet héritage sans s'interroger sur les étapes et les raisons de son élaboration ; de nombreux travaux menés depuis le milieu du XX^e siècle ont tenté de cerner au plus près la littérarité, non sans reconnaître que les frontières du littéraire sont perçues comme labiles ou poreuses. La recherche peut-elle aider à éclairer ce qu'est la littérature ? Le développement, ces dernières années, du champ de l'intermédialité, qui amène à considérer notamment des fictions ou narrations filmiques ou télévisuelles en relation avec des récits plus canoniquement littéraires ; des thématiques transversales, comme la question du genre (*gender*), qui abordent à la fois des supports qui relèvent de la communication et des corpus littéraires ; bien des facteurs tendent depuis le début du XX^e siècle à élargir encore le champ des études « littéraires ».

On peut estimer qu'un des buts, voire le but premier de la recherche en littérature, est de questionner l'objet sur lequel la chercheuse travaille. Dans une première

mieux apprécier une œuvre, un ensemble d'œuvres, mais aussi, en la replaçant parmi d'autres, de poser la question de sa place au sein d'un paysage culturel donné. Dans cette perspective, qui se veut délibérément large, on considérera d'abord que peut être envisagée comme littéraire toute œuvre visant à produire un effet esthétique sur un lecteur : les œuvres de fiction, en prose ou en vers, les poèmes, les pièces de théâtre en constituent *a priori* la partie la plus large, mais on verra que d'autres catégories, comme actuellement celle des œuvres de témoignage, intéressent aussi aujourd'hui les chercheurs en littérature – exemple des fluctuations de ce dernier terme.

L'étudiante qui veut pratiquer une telle recherche part nécessairement d'un patrimoine d'œuvres qu'elle connaît pour les avoir étudiées au cours de sa scolarité et qui lui léguent, de façon confuse, une certaine idée de ce qu'est une œuvre littéraire ; ses lectures personnelles lui ont également permis d'acquérir une culture plus ou moins vaste, plus ou moins variée : l'allemand a le terme *Bolesenheit* pour désigner cette culture. Il lui faut s'appuyer sur ces connaissances, et les exploiter, mais aussi s'ouvrir à des méthodes d'investigation qui, au-delà des souvenirs ou des goûts, font appel à des collectes d'observations et aux raisonnements les plus rigoureux possibles.

Les motivations qui président au choix d'un domaine de recherche sont variées, comme les occasions de s'engager dans cette voie. Il faut proportionner le sujet envisagé à différents paramètres : finalité envisagée (diplôme ?), durée prévue (voire imposée pour une recherche s'inscrivant dans tel ou tel diplôme), disponibilités personnelles, accessibilité de la documentation (éditions disponibles, richesse des bibliothèques proches, maniement des outils informatiques...). Dans la plupart des cas, la consultation de possibles directrices de recherche apporte une aide précieuse : il est souhaitable de prendre son temps avant de s'engager dans un travail aussi absorbant.

Un travail de recherche, surtout dans un cadre universitaire précis, avec sanction par un diplôme, développe l'esprit critique, mais n'est pas un article de critique journalistique, qui viserait au premier chef à porter un jugement sur la valeur (esthétique, philosophique...) de l'œuvre et à l'insérer dans la production de son autrice (ou à présenter celle-ci). Certes, ce qu'on appelle la « sensibilité littéraire » est une qualité importante qui reste toujours à développer, mais elle ne suffit pas. La recherche amènera aussi à prendre connaissance des travaux antérieurs – et à les discuter. L'intérêt porté à la littérature gagnera d'ailleurs à pratiquer des vérifications : sur la transmission des textes étudiés, sur les contextes dans lesquels ils se situent (autres œuvres littéraires ou artistiques – peinture, cinéma – ou encore touchant à d'autres champs disciplinaires : histoire, sociologie), sur les informations transmises par d'autres chercheurs... Très vite, on constate qu'il existe des idées reçues qu'il importe de revoir et de discuter ; très vite aussi on constate qu'une formation minimale est nécessaire, qui commence par l'usage des bibliothèques et le repérage des sites internet, pour s'aventurer dans des domaines jusqu'alors peu connus (par

exemple : matérialité du livre, archives, règles bibliographiques). Il y a tout un équipement intellectuel et matériel à mettre en place.

Enfin, il importe de se prémunir contre un danger qui menace la chercheuse déburrante : la solitude. Les universités françaises ont heureusement développé les séminaires, qui facilitent les contacts et les échanges : y participer – parfois même, si c'est possible, à des séminaires en dehors de sa spécialité – est toujours fructueux. Beaucoup d'établissements ou de sociétés spécialisées organisent aussi des séances regroupant de jeunes chercheuses, souvent sous le nom de « doctoriales » : il ne faut pas hésiter à demander à y présenter l'état de ses travaux en cours ou, en tout cas, à y assister. Il est aussi souvent possible de mettre en place, entre jeunes chercheuses, des rencontres sur ces « *works in progress* » qui ont besoin d'être exposés à des pairs et critiqués par ceux-ci. Toute chercheuse confirmée sait que toute occasion d'expliquer son travail à des gens qui ne connaissent pas le sujet qu'elle est en train de traiter est à prendre ou à susciter : à l'exposer, elle gagne toujours à la fois en clarification et en questionnements supplémentaires.

2

L'œuvre littéraire

L'expression « œuvre littéraire » désigne d'abord un **texte** : une suite de mots arrangés dans un certain ordre, accompagnés généralement de marques (signes de ponctuation, en particulier) précisant cet ordonnancement, parfois d'autres éléments graphiques (dessins, croquis...) ; mais elle suppose également un **support matériel** : le texte n'est lisible que concrétisé par un livre, une revue, une liseuse, un écran d'ordinateur ou de tablette, voire de téléphone mobile. Une œuvre littéraire peut également être écoutée, parce qu'elle est dite, récitée, mise en musique, ou vue et entendue dans un théâtre ; elle peut aussi être mémorisée par qui l'a entendue, lue, vue. Se pose donc le problème du statut « existentiel » de l'œuvre : quelle réalité a-t-elle, et à quel moment ? sur quoi ou sur quoi cette réalité repose-t-elle ?

Jusqu'à l'invention de l'écriture, une œuvre n'existe que mémorisée et transmise oralement. Suivant les civilisations, la mise par écrit intervient à différents moments de leur évolution. Les Sumériens sont à notre connaissance les premiers à y avoir recours en Mésopotamie, vers le 4^e millénaire avant l'ère commune ; les Grecs ne possèdent de versions écrites des poèmes homériques que plusieurs siècles après leur composition par un ou plusieurs auteurs. La fixation matérielle par l'écrit confère au texte une autorité plus forte que celle qui repose sur la mémoire d'un ou de plusieurs individus : l'écriture sert aussi à fixer le texte des lois édictées par les gouvernants et à garantir les données des transactions financières... Dans le cas des œuvres littéraires, la garantie de leur authenticité, c'est-à-dire de leur conformité à l'original, que celui-ci soit le fait d'un auteur ou d'une collectivité, est une préoccupation de tout chercheur, sinon de tout lecteur : les cités grecques se sont préoccupées très tôt d'avoir le texte authentique de l'*Iliade*, de l'*Odyssee*, des tragédies d'Eschyle... et de vérifier les copies manuscrites qui circulaient. L'imprimerie a facilité les reproductions, non sans que des fautes ne se glissent (modifications intentionnelles ou simples « coquilles ») ; les technologies numériques contemporaines, qui rendent possibles des manipulations difficiles à détecter, posent aujourd'hui le problème de

la falsification – volontaire ou non – d'un texte : il s'agit là d'une donnée nouvelle, dont la portée est encore à mesurer.

Le texte d'une œuvre littéraire doit donc être soigneusement identifié, quels que soient l'édition et le support utilisés. La connaissance des œuvres littéraires et *a fortiori* une recherche sur ces œuvres reposent aujourd'hui en très grande partie sur des ouvrages (livres, publications périodiques) imprimés – qui sont parfois des transcriptions de manuscrits (textes grecs, latins, médiévaux). Les éditions de ces ouvrages suivent des règles et des usages qui font l'objet de la 1^{re} partie de ce chapitre ; une 2^e partie abordera la question des ouvrages numériques.

I. ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS D'UNE ŒUVRE PUBLIÉE

On l'a dit, une œuvre est d'abord un texte. Pendant longtemps les œuvres littéraires n'ont été que des textes, désignés non par un titre mais, le plus souvent, par les premiers mots (comme pour les cinq premiers livres de la Bible hébraïque) ; le nom de l'auteur n'est pas toujours indiqué, et s'il l'est, ce peut être dans une phrase du début (un historien grec du V^e s. avant l'ère commune ouvre son récit ainsi : « Cette histoire [celle de la guerre du Péloponnèse] est l'œuvre de Thucydide l'Athénien »), ou à la fin (le dernier mot, célèbre, de la *Chanson de Roland*, « Ci falt [finit] la geste que Turolfus declinet », est souvent interprété comme identifiant celui qui a écrit des variations sur un sujet, c'est-à-dire l'auteur de cette chanson de geste).

D'autres éléments se sont ajoutés au fil des siècles : dédicaces, préfaces, notes, mentions de l'imprimeur, du libraire, de commentateurs, et d'autres informations diverses... Aujourd'hui, dans la majeure partie des cas, en particulier pour les textes canoniques, le chercheur en littérature a recours à une publication réalisée par un responsable qui garantit l'authenticité du texte et, fréquemment, le commente : ce responsable en est l'*éditeur scientifique* (anglais *editor*, allemand *Herausgeber*), dont le rôle est à bien distinguer de celui de la *maison d'édition* (anglais *publisher*, allemand *Verlag*), qui assume la préparation matérielle et la commercialisation du volume.

A. Analyse d'une édition universitaire courante

L'éditeur scientifique d'une œuvre littéraire vise à procurer un texte sûr, fondé sur des raisons qu'il est généralement amené à commenter. Il importe donc de bien distinguer ce qui appartient à l'auteur du texte édité et ce qui revient à l'éditeur.

 GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éd. du Seuil, 1987, 390 p. (coll. Poétique), étudie les modalités de ce qu'il appelle le paratexte, « ce par quoi un texte se fait livre » (p. 7).

I. Ce qui est propre à l'auteur

Le *texte* est évidemment l'élément essentiel, en principe facilement identifiable comme tel. Plusieurs problèmes se posent, entre autres :

- l'auteur a-t-il modifié son texte au cours des différentes éditions réalisées de son vivant ? Goethe a profondément remanié celui des *Souffrances du jeune Werther* (1^{re} édition 1774) dans la 2^e édition (1787) : quel est le texte choisi par l'éditeur de la version que l'on a choisi d'étudier ?
- le texte est-il publié dans son orthographe et sa ponctuation d'origine ?

Celles-ci ont connu d'importantes évolutions au cours des siècles – les œuvres en langue française ne font pas exception – et beaucoup d'éditeurs d'œuvres parues jusqu'au XIX^e siècle inclus choisissent d'actualiser tant l'orthographe que la ponctuation, ce qui facilite la lecture. Il peut toutefois être souhaitable de conserver le texte d'origine : c'est le parti choisi par B. Gagnebin et M. Raymond pour l'ensemble des écrits autobiographiques de J.-J. Rousseau, en particulier pour *Les Confessions* (Bibl. de la Pléiade, 1959) : singularités, provincialismes, incohérences même ont été respectés. Les choix opérés par l'éditeur se trouvent commentés par celui-ci dans différents endroits de l'ouvrage (☛ plus loin A2).

Le *titre* : il se trouve au début du volume (attention : le titre de la couverture, qui peut être différent, ne fait pas foi, car il est souvent abrégé : *Don Quichotte* pour *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*). Toute œuvre, surtout anonyme, est titrée : le titre est, plus que le nom de l'auteur, ce qui distingue un ouvrage d'un autre. Quand Barbey d'Aurevilly publie *Une Histoire sans nom* (1882), il titre par là même son roman, non sans rappeler (ch. VI) que « Ce fut vraiment là une histoire sans nom ! ». Un auteur peut toutefois modifier le titre qu'il avait choisi (*L'Illusion comique*, 1639, devient *L'Illusion* à partir de l'édition collective du Théâtre de Corneille en 1660) ; la tradition peut n'en retenir qu'une partie (*Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, 1761) ; un titre peut aussi émaner d'un autre que l'auteur : M. Brod est amené à intituler certaines œuvres de son ami Kafka, qui n'a que très peu publié lui-même, et Sartre se voit imposer par Gallimard de substituer *La Nausée* au titre qu'il avait retenu, « Melancholia ».

Les *interventions dues à l'auteur* : elles sont le plus souvent placées avant le début du texte : il peut s'agir de *dédicace*, d'*épigraphe*, d'*introduction*, d'*avertissement* ou d'autres termes (on notera qu'une *préface* est en principe écrite par un autre que l'auteur) ; il peut s'agir aussi de quelques lignes, sans titre ou sans signature. L'auteur croit parfois utile de mettre des notes dans le cours de son texte : elles sont à distinguer soigneusement de celles dues à d'autres intervenants (☛ A 2). Il est rare qu'un auteur intervienne après la fin du texte proprement dit, mais il arrive qu'on trouve, sous des appellations diverses, une « *note de l'auteur* », ou un document émanant de lui : l'édition que Cornille donne de son *Théâtre* en 1660 comprend des « Examens » des pièces, rédigés expressément après coup pour cette édition,

2. Les éléments non dus à l'auteur

Ces éléments varient suivant les pratiques des différentes époques : certains ne sont pas toujours repris dans des éditions universitaires actuelles qui, en revanche, en ajoutent d'autres. Ainsi, en France, jusqu'au XVIII^e siècle, il est nécessaire d'insérer un « *privilege* » (acte officiel qui reconnaît au libraire le droit de disposer seul du texte pour un certain temps), parfois l'avis – favorable – de la censure. Un libraire peut prendre la plume : Claude Barbin fait précéder la publication, datée de 1663, de *L'Étourdi ou Les Contretemps* de Molière, d'une épître toute à la louange d'un Procureur du Châtelet. Dans les éditions universitaires, l'avant-texte est le lieu par excellence d'une *Introduction* de l'éditeur, où celui-ci concentre les explications qu'il croit devoir donner.

L'éditeur intervient aussi par des *notes*. Appelées dans le texte par différents signes (chiffre, lettre, astérisque...), celles-ci se trouvent en bas de page ou, de plus en plus fréquemment, rejetées après le texte. Dans le cas de notes émanant de plusieurs instances (l'auteur, l'éditeur, le traducteur), leur origine est signalée, le plus souvent par des abréviations : NdA (note de l'auteur), NdE (note de l'éditeur) NdT (note du traducteur).

Enfin l'éditeur rassemble fréquemment après le texte (Annexe, Dossier...) des documents relatifs à tel ou tel aspect : opinions émises par différents critiques ou lecteurs, éventuellement documents émanant de l'auteur lui-même mais qu'il n'avait pas prévu de faire imprimer : beaucoup d'éditeurs insèrent à la fin de *Gaspard de la Nuit* une lettre d'A. Bertrand demandant au metteur en pages de « blanchir comme si le texte était de la poésie ».

La distinction auteur/éditeur est d'autant plus importante à établir que des écrivains ont voulu en jouer pour confondre ces deux instances et faire passer une fiction pour une histoire véritable, parfois avec une réussite durable. L'édition originale (Amsterdam, 1761) de *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* est publiée comme *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.-J. Rousseau*. Une œuvre publiée anonymement en 1669 comme *Lettres portugaises traduites en français* a été longtemps considérée comme la publication d'une partie d'une correspondance amoureuse réelle entre une religieuse portugaise, Mariana Alcoforado, et un officier français, avant que trois siècles plus tard F. Deloffre et J. Rougeot ne l'attribuent, avec de solides raisons, au comte de Guilleragues.

Le texte (pour les illustrations éventuelles : voir plus loin, B 1) est ainsi encadré par ce qu'à la suite de G. Genette (v. plus haut) on appellera un *paratexte* (ce qui est à côté du texte)

- 1) bien distinguer ce qui appartient à l'auteur et ce qui est dû à des interventions autres ;
- 2) consulter le paratexte, en particulier pour tout ce qui touche à l'histoire des publications de l'œuvre.

Il faut également parler des éléments proprement « paratextuels » qui ont un statut particulier : les bibliographies et les index qui figurent à la fin de la plupart des éditions universitaires. Ils fournissent en effet des instruments très utiles pour la recherche. Les index, notamment, peuvent être de différentes sortes : index des noms ou des ouvrages cités, parfois des personnages connus par d'autres œuvres, littéraires ou artistiques, des tables de titres et d'*incipit* (surtout pour les œuvres poétiques). On en verra un exemple dans le point suivant.

3. Autres éléments

Il s'agit essentiellement d'éléments d'identification du volume :

- la *date de publication* du volume figure au début de celui-ci, en bas de page. Il ne faut la confondre ni avec la date de 1^{re} publication de l'ouvrage, ni avec la date du copyright (sigle ©) qui est lié à des questions de droit de reproduction et ne doit pas être pris comme référence : il peut avoir été renouvelé. On trouve souvent en fin de volume, en France, la « date du dépôt légal » qui est en général celle de la 1^{re} édition du volume (mais le texte peut avoir été publié auparavant). Le paratexte donne normalement les informations nécessaires sur ces questions de chronologie.

- le nom et la localisation de la *maison d'édition* ;

- le sigle *ISBN* est l'abréviation d'*International Standard Book Number*. Ce sigle identifie toute édition d'un livre par un code qui définit successivement : le pays où l'ouvrage est publié (quelle que soit la langue dans laquelle il est rédigé), la maison d'édition, le numéro d'ordre dans les publications de cette maison, une clé de vérification. Aisément lisible par une machine, moins par un être humain, il peut être copié si la recherche d'un ouvrage par numéro ISBN se développe. Il existe aussi un code *ISSN* pour les revues (le second S signifie *Serial*) ;

- éventuellement, à la fin, le nom de l'imprimeur et la date de l'impression ;
- enfin, les éditions critiques et les travaux réalisés par des universitaires comprennent le plus souvent trois éléments qui, sans être « textuels », sont très utiles pour les chercheurs : 1) un *sommaire* (au début) ou une *table des matières* (à la fin) ; 2) une *bibliographie* ; 3) un ou plusieurs *index*. C'est le cas de l'édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé en deux volumes par B. Marchal, Gallimard 1998 (Bibl. de la Pléiade). À la fin du volume I (œuvre poétique et correspondance choisie), on trouve :

- une bibliographie, 9 sections, dont les 4 premières donnent : 1. « Chronologie des publications en revues ou en ouvrages collectifs », 2. « éditions

des œuvres [en volumes] parues du vivant de Mallarmé », 3. « éditions originales posthumes », 4. « éditions modernes », donnant notamment la composition des recueils regroupant plusieurs œuvres ;

- un index de la correspondance (lettres choisies citées dans le volume), mentionnant les personnes citées ou évoquées, ainsi que les personnages littéraires ou artistiques ;
- un index des œuvres de Mallarmé mentionnées dans cette correspondance, y compris celles inachevées ou projetées ;
- une table des titres (en italique) et des *incipit* (en romain) des pièces en vers contenues dans le volume.

À la fin du volume II (œuvre critique et pédagogique) se trouvent de même une bibliographie des œuvres, un index des noms de personnes et un index des œuvres citées par Mallarmé, et une table des titres des textes et articles de Mallarmé.

Cette édition est par ailleurs largement pourvue de notes informatives.

B. Cas particuliers

1. Les pré-originales

On appelle pré-originale l'édition du texte d'une œuvre publiée d'abord sur un support périodique, revue ou journal ; ce texte est souvent différent de celui publié en volume, car il peut être fautif (fréquemment imprimé à la hâte), manipulé par la revue : les suppressions apportées par la *Revue de Paris* à *Madame Bovary* déclenchèrent la fureur de Flaubert. L'auteur a d'ailleurs toujours la faculté de corriger un texte parfois conçu par lui comme provisoire : c'est l'édition publiée en volume qui est considérée comme l'édition originale.

2. Le théâtre

L'art dramatique est un genre soumis à des règles et des traditions particulières :

- écarts possibles entre représentation et publication. Pendant longtemps, les premières représentations des pièces de théâtre ont lieu bien avant que le texte en soit publié, pour éviter des reconstitutions prises « à l'oreille ». C'est fréquemment le cas aux XVI^e et XVII^e siècles, pour des pièces de Shakespeare, Corneille, Molière...
 - les dramaturges sont de plus assez enclins à remanier, parfois profondément, le texte de leur pièce : Claudel en est un exemple. Ces modifications font parfois suite à des réactions défavorables lors de la Première : Beaumarchais, « vêtu modestement et courbé, présentant sa pièce [*Le Barbier de Séville*] au lecteur », admet plaisamment s'être « mis en quatre » pour expliquer qu'il l'a remaniée en la ramenant de cinq à quatre actes.
 - le metteur en scène (fonction qui apparaît comme telle à la fin du XIX^e s.), les acteurs interviennent souvent : le texte effectivement joué peut être allégé, modifié

(parfois pendant une représentation) ; le témoignage des contemporains est souvent le seul à apporter des informations sur ce point.

- une tendance d'ailleurs de plus en plus affirmée depuis le milieu du XX^e s. fait du metteur en scène (et du traducteur, le cas échéant) une sorte d'auteur *bis*, qui intervient à son gré dans l'œuvre qu'il fait représenter. Cela peut aller jusqu'à rejeter au second rang l'auteur (dont le nom est parfois écrit en plus petits caractères sur les programmes).

3. La poésie

Plus encore que le théâtre, la poésie a ses règles, étroitement dépendantes de la langue dans laquelle elle s'exprime et des traditions de la culture dans laquelle elle prend place. La mise en page d'un poème est très souvent surveillée de près par l'auteur. Certains poètes ont fait fondre des caractères spéciaux, à l'instar de Stefan George, qui pratique aussi une ponctuation particulière (*Das Jabr der Seele* [L'Année de l'âme]) ; d'autres, comme Apollinaire, ont recours à des procédés graphiques qui figurent le sujet du poème (*Calligrammes*).

4. Les recueils

Certains textes, publiés ou non d'abord en pré-originale, sont regroupés dans des recueils : poésies, nouvelles, contes. Une distinction capitale est à faire : le recueil a-t-il été composé par l'auteur ou est-il le fait d'un éditeur ? Maupassant a publié la plupart de ses contes et de ses nouvelles dans des périodiques, en les regroupant ensuite sous un titre qui reprend généralement celui d'un de ces textes ; il a publié « Boule de suif » dans l'ouvrage collectif *Les Soirées de Médan*, sans jamais l'insérer par la suite dans un de ses recueils : après sa mort, des éditeurs ont réuni cette nouvelle avec d'autres œuvres sous le titre d'ensemble *Boule de suif*. Kafka avait envisagé de réunir « La Métamorphose » et « Le Verdict » d'abord avec « Le Soutier » (futur 1^{er} chapitre de *L'Amérique/Le Disparu*), sous le titre *Les Fils*, puis avec « La Colonie pénitentiaire » sous le titre *Châtiments* : il n'a donné suite à aucune de ses intentions, mais les deux types de regroupements envisagés révèlent les potentialités diverses de ces récits. Un écrivain peut par ailleurs conserver un même titre, mais bouleverser les éléments qui le composent. Le poète russe A. A. Blok utilise l'expression *Stikhi o Prekrasnoi Damié* (*Vers de la Belle Dame*, ou, suivant la traduction de J.-L. Backès, *Cantiques de la Belle Dame*) pour un recueil de 1905 ; en 1911, il change l'ordre des poèmes et en introduit d'autres, choisissant cette fois un ordre chronologique de composition. Mahmoud Darwich a élaboré avec son traducteur Elias Sanbar le recueil français de ses poésies sous le titre *La terre nous est étroite et autres poèmes* (2000). Cette participation de l'auteur à une anthologie de textes traduits donne au recueil qui en résulte une dimension de second original.

Les œuvres traduites introduisent une instance supplémentaire : le traducteur. Il importe de repérer et de mesurer le plus possible les marques de la présence de cet intermédiaire longtemps négligé par les études littéraires. Est-il nommé ? Intervient-il dans le paratexte, dans les notes ? Précise-t-il sa conception de la traduction ? Travailler, d'une façon ou d'une autre, sur une œuvre traduite, implique de relever les modalités de sa présence (qui peut se présenter sous la forme « le traducteur de telle [autre] œuvre ») ou de noter son absence. Le développement récent de la traductologie a entraîné la mise en évidence de nouveaux champs de recherche sur la traduction littéraire (☛ ch. 3).

6. La part des illustrations

Certains ouvrages sont d'emblée pourvus d'illustrations (en particulier en littérature de jeunesse). Ces signes graphiques sont un élément non textuel dont il faut examiner le rôle par rapport au texte proprement dit. Les illustrations amènent à aborder des questions comme :

- sont-elles dues à l'auteur lui-même ou à un dessinateur travaillant avec lui ou en accord (Lewis Carroll illustré par John Tenniel) ?
- sont-elles présentes dès l'édition originale, ou introduites ultérieurement ? dans ce cas, quand, et avec l'accord, ou non, de l'auteur (Flaubert refuse obstinément toute illustration de ses œuvres) ?
- y a-t-il eu des changements d'illustrations à l'initiative de l'auteur (Stevenson remplace la 1^{re} série d'illustrations de *Treasure Island* par celles de l'illustrateur de la 1^{re} traduction française, G. Roux) ?
- comment sont-elles placées (dans le texte, sur une page spéciale, dans un cahier spécial...) ?
- explicitent-elles, commentent-elles un passage du texte, décrivent-elles un personnage, ... ?

J.-J. Rousseau a conçu, pour *La Nouvelle Héloïse*, un recueil de 12 estampes, dessinées par Gravelot à partir d'indications fournies par l'auteur, « Sujets d'estampes », publié à part la même année que son roman (1761) avec des commentaires dont les critiques ont souligné l'importance pour la compréhension de l'œuvre.

C. Les éditions numérisées

Par éditions numérisées, il faut entendre les éditions d'œuvres déjà publiées sous forme d'ouvrages, et disponibles en version numérique ; elles sont différentes des publications directement faites pour être accessibles en ligne ou sur liseuses (pour ces publications, ☛ plus loin, II). En France la BnF a développé le service Gallica, qui donne sous forme numérique des éditions déjà réalisées : livres, revues, journaux, ainsi que des documents iconographiques (affiches, cartes, programmes de théâtre). Des moteurs de recherche sur internet permettent aussi d'avoir accès à un

nombre important d'ouvrages, mais tous ne sont pas reproduits intégralement et beaucoup d'entre eux ne sont pas téléchargeables pour respecter le droit d'auteur. En revanche, des bibliothèques entières ont été numérisées par la firme américaine Google, qui rend disponibles, dans Google Books, des milliers d'ouvrages tombés dans le domaine public (c'est-à-dire dont l'auteur ou le traducteur est mort depuis plus de 70 ans, dans la loi française), donc libres d'accès. C'est dans ce type de reproductions libres de droits que le programme « Project Gutenberg » (en ligne) s'est spécialisé. Pour les grands classiques de la littérature mondiale, des éditions numériques savantes sont parfois disponibles : c'est le cas de *Don Quichotte* par exemple, qui bénéficie en ligne d'une édition établie et annotée par F. Rico, l'un des grands spécialistes espagnols de Cervantès.

Il est important de distinguer entre les numérisations réalisées et proposées en mode image (reproduisant l'ouvrage tel qu'il a été publié, en particulier la pagination) et celles en mode texte (qui ont une autre mise en forme que celle de l'ouvrage numérisé et proposent un texte sur lequel il est possible d'intervenir, notamment par « copier-coller »).

D. Autres types d'éditions

La recherche en littérature s'appuie pour l'essentiel sur des éditions préparées par d'autres chercheurs, comme celles présentées plus haut. Ce sont des éditions savantes, c'est-à-dire visant à procurer un maximum d'informations sur l'œuvre éditée. Certaines peuvent être qualifiées plus précisément d'éditions critiques : elles choisissent un texte de base, considéré comme le meilleur, en indiquant, par des procédés divers, d'autres formulations, envisagées d'abord par l'auteur (quand le manuscrit est disponible) ou utilisées par lui dans les éditions successives ; ces formulations différentes sont appelées « variantes » (parfois « leçons », terme utilisé surtout pour les œuvres de l'Antiquité transmises par des manuscrits). Une édition diplomatique vise à remplacer exactement le texte, généralement manuscrit, qu'elle reproduit : son usage est peu fréquent dans la recherche portant sur des œuvres modernes. Une édition en *fac-similé* reproduit, par des procédés photographiques, un texte déjà édité et, le plus souvent, épuisé : ce genre d'édition est à utiliser avec précaution, car il faut s'assurer que l'ouvrage est bien reproduit dans sa totalité.

Pour les œuvres les plus récentes, il n'existe pas d'autre édition que l'édition originale ou, pour les traductions, l'unique édition traduite existant sur le marché. Étudier de tels textes suppose de tenir compte de ce fait et d'inclure dans sa réflexion les caractéristiques de l'édition disponible. Ainsi, travailler sur les œuvres d'Éric Chevillard ne peut se faire sans référence à leur publication aux Éditions de Minuit. Si la recherche porte sur une traduction française qui n'existe que dans une édition, des renseignements pourront être tirés d'une réflexion attentive sur le contexte éditorial de la publication de ce texte traduit.

A. Les supports de lecture des éditions numériques

Les éditions numériques supposent que le lecteur dispose d'une machine sur laquelle il puisse lire ces livres dématérialisés. Celle-ci dépend du format dans lequel le texte est proposé.

Un ordinateur, une tablette ou un téléphone portable peut prendre en charge tous les formats proposés, à condition que le logiciel adéquat ait été installé : lecteur de document portatif (.pdf), logiciel de traitement de texte (.doc et assimilés), application de liseuse (Kobo, Kindle...). Seul le format .pdf, cependant, correspond à une présentation immuable (mise en page, pagination) susceptible de faire l'objet d'un référencement fixe.

Les liseuses, au format d'un livre de poche, contiennent un grand nombre d'ouvrages dans un volume très réduit. Conçues afin d'offrir un confort visuel proche du livre papier, elles peuvent en outre s'adapter aux préférences du lecteur, en particulier concernant la taille de la police : la mise en page et la pagination sont donc variables, et les repères ne sont plus les numéros de pages, mais des numéros d'« emplacements », des pourcentages d'avancement de la lecture, et des marque-pages personnels. Le repérage par chapitres, recensés dans un sommaire « cliquable », reste cependant possible. Si les liseuses sont donc confortables pour la lecture de loisir, elles peuvent n'être pas le support le plus adapté à l'activité de recherche.

B. Bref retour sur les ouvrages numérisés

On a traité plus haut des ouvrages numérisés, c'est-à-dire ceux qui sont la photographie (par scanner) d'une édition publiée au préalable sur papier, en volume traditionnel, avec toutes les caractéristiques bibliographiques afférentes. Cette numérisation est rendue accessible sur internet soit par l'intermédiaire d'un site dédié associé à une bibliothèque (Gallica, pour la BnF, par exemple), soit par le biais d'un moteur de recherche et de son onglet « Livres » (Google Books par exemple), soit encore dans le cadre d'un programme de numérisation plus ou moins en libre accès (Project Gutenberg, en accès libre ; ECCO [Eighteenth Century Collections Online], accessible via l'abonnement de certaines bibliothèques, dont les bibliothèques universitaires).

Dans tous les cas, consulter ces ouvrages numérisés en ligne est une manière, très commode, d'effectuer une action équivalente à celle qui consiste à consulter le même ouvrage en bibliothèque : en mode « image », il s'agit de feuilleter virtuellement un exemplaire particulier conservé dans une bibliothèque donnée. En mode « texte », cette équivalence disparaît, et la situation est plus proche de celle qui consisterait à avoir recopié dans un logiciel de traitement de texte l'ouvrage

C. Les livres électroniques

Il s'agit ici d'éditions élaborées spécifiquement pour l'usage numérique, soit au format .pdf (mise en page fixe), soit dans l'un des formats supportés par les liseuses (mise en page variable). Les ouvrages sont encore rares, qui n'existent qu'au format électronique. La plupart des livres électroniques sont la version numérique d'un ouvrage qui a également été publié en volume traditionnel. Le livre électronique est payant s'il correspond à un ouvrage dont le texte même ou le paratexte est protégé par le droit d'auteur : il peut s'agir d'une œuvre classique bénéficiant d'un appareil critique récent, ou de la traduction récente d'un ouvrage plus ancien. Le livre électronique est gratuit s'il propose un texte tombé dans le domaine public, sans aucun travail d'édition scientifique récent : il s'agit alors d'un texte brut ou fondé sur une édition ancienne. Ainsi, *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain (1884) sera disponible en livre électronique gratuit si celui-ci propose le texte brut du roman de Twain en version originale, ou une édition savante ancienne, dont l'auteur du paratexte est mort depuis plus de 70 ans. En français, le lecteur pourra télécharger gratuitement un livre électronique des *Aventures de Huckleberry Finn* si la traduction proposée est l'une des premières parues, qui ne sont plus soumises au droit d'auteur. En revanche, si le lecteur souhaite disposer d'une version électronique de la traduction récente de Bernard Hoepffner, cela ne sera possible que si l'éditeur (les éditions Tristram) l'a prévue, et si le lecteur l'a achetée en ligne. Si ce lecteur travaille pour sa recherche sur cette traduction, il devra s'assurer, avant d'utiliser la version électronique comme édition de référence, qu'elle corresponde strictement à la version papier (et à quelle version papier : la première édition, ou l'édition de poche ?), afin que les citations utilisées dans la recherche puissent être retrouvées par tout lecteur, et non pas seulement par qui aurait configuré sa liseuse exactement comme le chercheur !

Un conseil prudent pour le chercheur désireux de profiter de la commodité du livre électronique sans sacrifier la rigueur nécessaire à son travail serait le suivant : utiliser le livre électronique pour la lecture cursive (dans les transports en commun notamment), élaborer une méthode de repérage fiable au sein du texte (marque-page virtuel). En parallèle, se procurer une version de référence au format papier traditionnel, achetée ou empruntée en bibliothèque, et reporter régulièrement sur une fiche de lecture précise (☛ ch. 4, II) les passages relevés, avec leurs références (chapitre, page) dans cette édition papier.

Il ne s'agit pas ici de livres électroniques importables dans des appareils mobiles, mais des versions électroniques de grands textes de la littérature mondiale proposées par des sites savants, parfois avec un appareil critique propre. Ces éditions, légitimées par les chercheurs qui s'en portent garants, bénéficient du même indice de fiabilité, dans l'établissement du texte comme dans les analyses proposées, que les éditions universitaires classiques dont il a été question précédemment. Elles présentent donc un grand intérêt pour le chercheur. On pense ainsi à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (2013), ou encore sur celui intitulé Deux visages de *L'Astrée* (dir. Eglal Hencin, 2005-2015), à *Don Quichotte* de Cervantes (dir. Francisco Rico), à *Tristram Shandy* de Sterne, texte électronique fondé sur une édition du XVIII^e siècle, publié avec de nombreuses ressources critiques sur Tristram Shandy Web... Ces éditions bénéficient bien sûr de la commodité d'utilisation propre aux versions numériques des textes : consultables uniquement en ligne, elles sont souvent interactives. Les notes s'affichent ainsi en passant simplement la souris sur l'appel de note ; des liens hypertextes peuvent proposer immédiatement des compléments d'information qui, dans un volume imprimé, se trouveraient dans le paratexte. Et surtout, un texte fiable est ainsi susceptible d'être « copié-collé », faisant gagner beaucoup de temps au chercheur qui, autrement, aurait recopié le texte manuellement, au risque de commettre des erreurs. Ces éditions peuvent être citées en tant que telles, sans nécessité de s'appuyer en parallèle sur une version papier strictement équivalente qui, bien souvent, n'existe pas.

E. La numérisation personnelle

Pour les longues citations (plusieurs pages) dont la copie serait fastidieuse, le chercheur peut également bénéficier des outils informatiques : des logiciels de reconnaissance de caractères (OCR) permettent en effet de transformer en texte exploitable (.doc, .rtf) un texte numérisé en image par scanner. Il faut cependant que l'image scannée soit nette et droite pour que le texte soit « reconnu » par le logiciel. Une telle possibilité technique est appréciable si le chercheur envisage de citer de longs extraits, ou s'il souhaite proposer en annexe de son travail un texte rare qui n'aurait pas été professionnellement numérisé par ailleurs. Elle n'est d'ailleurs utilisée, cependant, pour intégrer à la recherche au format texte un manuscrit, ou même un imprimé ancien, dont les caractères ne seront pas reconnus par la machine (ex. caractères gothiques) : la copie manuelle ou la photographie numérique s'impose alors, suivant les conditions de reproduction prévues par la bibliothèque où l'ouvrage a été consulté.

Une dernière catégorie de textes liés à l'environnement numérique doit être envisagée, du fait du développement des recherches sur ces écrits directement conçus pour une diffusion sur internet : blogs poétiques, forums d'écriture collective, sites de *fan fictions*..., peuvent héberger des formes contemporaines d'écriture créative auxquels les chercheurs en littérature peuvent légitimement s'intéresser. Le principal avertissement méthodologique ici consiste à bien tenir compte de la nature potentiellement éphémère de ces publications : le chercheur prendra donc soin de dater ses relevés, d'effectuer des captures d'écran, etc.

CONCLUSION

Une œuvre littéraire est le résultat d'une élaboration, plus ou moins longue, d'une idée, d'une forme, d'un rêve, d'une volonté, etc. de quelqu'un qui veut « écrire », sans nécessairement vouloir divulguer tout ce qu'il écrit (la poétesse américaine Emily Dickinson n'a publié qu'une infime partie de ses poèmes, dont le nombre dépasse le millier) ; le temps de la rédaction a pu être très bref (Kafka, *Le Verdict*) ou très long (*L'Éducation sentimentale*) ; l'œuvre peut rester inachevée (Scarron, Proust, Musil), n'être connue qu'après la mort de l'auteur (*Le Neveu de Rameau*), voire être publiée contre son gré (Max Brod a contrevenu aux volontés expresses de son ami Kafka, ci-dessous ch. 3, II B 1). Tant qu'elle n'a pas été détruite de façon irrémédiable – c'est le cas de très nombreuses œuvres de l'Antiquité grecque et latine, dont on ne connaît plus parfois que le seul titre, voire la trace problématique (retrouvera-t-on un jour le second livre de la *Poétique* d'Aristote ?) –, il est toujours possible qu'une œuvre réapparaisse pour être communiquée et commentée.

La question du statut du texte, de l'auteur ou de l'œuvre nourrit nombre de réflexions et propositions, qui relèvent de la théorie littéraire (cf. ch. 3, III, point I). Il est en principe impossible qu'une recherche soit en adéquation avec toutes les théories existantes ! L'une des démarches nécessaires du chercheur consiste à prendre conscience des conceptions qui sous-tendent son approche des textes et, le cas échéant, d'explicitier la manière dont sa propre réflexion s'inscrit dans un courant théorique ou un domaine donné. C'est aussi à cela que sert le fait de citer des sources théoriques et critiques (outre la fonction argumentative). On le verra en particulier au chapitre 4.

Comment aborder l'étude d'une œuvre littéraire ?

Perspectives sur quelques grandes orientations de recherche

Les activités de recherche sont soumises, par définition, à une évolution incessante ; une tendance forte se laisse percevoir, actuellement, en direction d'une plus grande interdisciplinarité : la transversalité, c'est-à-dire des recoupements entre plusieurs disciplines dûment constituées, voire figées, est une dynamique qui touche de plein fouet les sciences humaines et en particulier les études littéraires. Ce chapitre vise à une première orientation à travers des perspectives elles-mêmes transversales : champs, méthodes, exemples.

I. DÉTERMINER UN SUJET DE RECHERCHE

A. Un choix réfléchi

Vouloir consacrer une partie de son temps à la recherche implique de bien réfléchir aux choix à faire ; une telle décision s'inscrit nécessairement dans un projet. Une fois sa licence obtenue, après avoir déjà consulté des ouvrages de critique, des articles de revues universitaires, une étudiante peut avoir réfléchi à un objet plus ou moins précis (goût pour un auteur, intérêt pour un type d'écriture ou une méthode d'approche des textes...), elle peut aussi avoir accès à des listes de sujets possibles proposés par des enseignantes-chercheuses. Dans tous les cas, il est bon de prendre du temps pour explorer les possibilités et s'informer sur les types de travaux déjà réalisés dans l'établissement où on se trouve : les sites des universités renvoient à ceux des centres de recherche qu'elles abritent, et ceux-ci font connaître les travaux récents et

parfois en cours ; les bibliothèques universitaires possèdent un exemplaire des thèses soutenues dans l'université de rattachement, ainsi que certains mémoires.

Dès l'étape de master 1, à plus forte raison pour le master 2 et surtout pour le doctorat, il faut s'interroger sur l'état des recherches dans le domaine auquel on pense. Toute recherche, en effet, sauf cas exceptionnel, s'inscrit dans un processus balisé par des chercheurs antérieurs. Si la perspective est d'aller vers la **préparation d'un doctorat**, il est souhaitable de s'enquérir des conditions à examiner pour réaliser le projet envisagé : celui-ci fait-il partie des « champs saturés » ou des « jachères », suivant l'expression de Jeanyves Guérin dans *La Traversée des thèses* (PSN, 2006, p. 15) ? Cet ouvrage dresse un état des recherches doctorales – françaises essentiellement – sur la littérature française du XX^e siècle. Indépendamment de la période précise qui est son objet (sur laquelle on reviendra à la fin du chapitre : IV D), la consultation de l'ouvrage attire l'attention sur des questions à se poser avant de choisir une orientation de recherche. Parmi celles-ci, entre autres :

- le sujet envisagé prend-il place dans les secteurs déjà bien explorés (saturés) – et comment y trouver une place ? – dans ceux qui paraissent négligés (jachères) – et pourquoi est-ce le cas ? – peut-être est-il nouveau (à défricher) ?
- comment savoir plus précisément si d'autres chercheuses travaillent sur des sujets semblables ou proches ?
- le sujet implique-t-il de travailler sur une autrice, voire une seule œuvre, ou un ensemble d'œuvres de plusieurs écrivains ?
- croise-t-il d'autres disciplines ?
- la thèse achevée, comment l'utiliser dans une carrière professionnelle, à l'université ou dans d'autres institutions, publiques ou privées ?

Des questions de ce genre ne peuvent évidemment pas être traitées sans recourir à des consultations avec des interlocutrices compétentes, au premier rang desquelles de possibles directrices de recherche.

Le moment décisif est en effet le contrat à passer avec une personne susceptible de diriger la recherche : il s'agit bien d'un contrat, libre, à négocier entre deux chercheuses, une débutante et une confirmée. Le but d'un ou de plusieurs entretiens, à la suite de rencontres avec une ou plusieurs directrices possibles, est d'arriver à un accord sur un sujet qui tienne compte des compétences de l'une et de l'autre : des échanges préalables permettent d'éviter des mécomptes. Les goûts d'une chercheuse débutante ne sont pas tout, il lui faut aussi tenir compte de la durée de préparation du diplôme (de plus en plus encadrée par des règlements), de l'accessibilité des documents sur lesquels elle aura à travailler, des compétences nouvelles qu'elle aura à acquérir (par ex. apprentissage de langues étrangères, initiation à des méthodes statistiques), des possibilités de travailler au sein d'une équipe... La directrice pressentie n'est jamais obligée d'accepter un sujet, c'est à elle d'en faire ressortir l'intérêt et les difficultés ; elle peut aussi estimer ne pas pouvoir en prendre la responsabilité, et suggérer d'autres directrices ou directeurs possibles.

Quel que soit le niveau d'études (master 1 ou 2, doctorat), la nécessité de déterminer un sujet ou un thème de recherche intervient relativement tôt dans la mise en place d'un projet.

- 1) **Niveau master.** Dans le cas du M1, il faut commencer à y penser dès la fin de la L3, au moment où on commence à faire des choix concernant l'université où on souhaite passer son master, en fonction du type de master visé. Plusieurs critères entrent alors en jeu qui, selon leur hiérarchie dans le projet personnel de l'étudiante, peuvent avoir des conséquences sur le sujet de recherche finalement choisi :
- l'université où l'on veut s'inscrire en master ;
 - le champ dans lequel on souhaite effectuer sa recherche : Littérature française, Littératures francophones, Littérature générale et comparée, Littérature « étrangère », Métiers de l'enseignement et de la formation (MEEF) ?...
 - le domaine, le thème, le genre, le(s) écrivain(s) qu'on envisage, le plus souvent par goût personnel ;
 - la personne qu'on souhaite solliciter pour diriger sa recherche.

Certains de ces critères se trouvent objectivement restreints par ce qu'on appelle les « pré-requis » de l'inscription en master. Ainsi, si l'on est titulaire d'une licence de Langue, culture et civilisation étrangères, on ne pourra souvent pas directement s'inscrire en master de Lettres modernes, mais on pourra vraisemblablement envisager un master de Littérature générale et comparée.

Une fois l'université et le champ disciplinaire décidés, il importe de commencer à réfléchir au sujet qu'on inscriera dans son dossier de candidature. Souvent, le dossier d'inscription en M1, à remplir à la fin de la L3, comporte en effet une esquisse de projet de recherche, qui sert surtout à vérifier que celui-ci correspond au champ disciplinaire demandé ; le sujet doit cependant être suffisamment élaboré pour que la commission pédagogique qui examinera le dossier soit convaincue du sérieux de la candidature.

Il peut être utile de contacter dès cette étape de possibles directeurs ou directrices de recherche : leurs spécialités et domaines de recherche sont en général disponibles en ligne sur le site de leur université. Un accord de principe de telle personne ne garantit pas automatiquement une acceptation dans le master envisagé (des commissions pédagogiques délibèrent pour cela), mais permet tout de même de s'assurer que le pré-requis d'un projet de recherche conforme à la discipline visée est rempli.

Envoyer un courriel standard à l'ensemble des enseignants-chercheurs d'un département est à éviter absolument : il faut écrire individuellement à chaque personne dont les domaines correspondent au projet de recherche, et solliciter un avis spécifique sur le sujet envisagé.

Il est plus difficile qu'on pourrait le croire de se déshabituer des sujets imposés qui sont en général la règle au cours du premier cycle d'université. Entrer dans une démarche de recherche, c'est en effet commencer à creuser sa propre voie dans la discipline choisie. Cela peut être à la fois exaltant et inquiétant. Exaltant, parce

longue haleine (un ou deux ans, selon la forme du mémoire dans le master envisagé) des œuvres, des thématiques, des approches qui concordent avec vos goûts personnels ; inquiétant, parce que vous ne savez pas encore comment formuler et traiter rigoureusement un sujet de recherche à partir d'un corpus et d'un questionnement issus de votre propre choix. C'est pourquoi le choix de la personne qui dirigera votre recherche est très important ; diriger ici ne signifie pas orienter dans le sens que cette personne a choisi, mais guider, donner des conseils et des repères pour que vous arriviez à orienter vous-même le sens de votre recherche.

La détermination d'un sujet est donc une action à laquelle on peut se retrouver confronté différemment, à plusieurs moments de l'élaboration puis de la réalisation d'un projet de recherche :

- au moment de la candidature pour l'inscription dans la formation : il s'agit d'afficher la pertinence de votre projet par rapport à la formation choisie. Le sujet peut, à ce moment-là, être encore provisoire, mais il n'en doit pas moins être suffisamment précis pour convaincre la commission pédagogique. Un sujet trop flou ou « bateau » fait en effet douter du sérieux du dossier. Par exemple, rédiger une lettre de motivation où vous expliquiez vouloir travailler « sur *Les Fleurs du mal* de Baudelaire » a peu de chances de convaincre la commission qui examinera votre dossier. Il faut dès cette étape avoir au moins esquisé une problématique spécifique.

- au moment du premier contact avec une personne susceptible de diriger votre mémoire : la formulation du projet peut à ce moment-là être plus informelle, et vous pouvez mentionner plusieurs pistes qui vous intéresseraient. Une rencontre de vive voix ou un échange consistant par courriel (dans le cas des formations à distance) avec votre directrice de mémoire vous permettra de préciser la piste que vous explorerez.

- au fil de l'élaboration puis de la rédaction du mémoire, le titre du sujet peut être amené à changer plusieurs fois ; il sera définitif au moment de la remise de votre mémoire fini et de la rédaction par votre directrice de mémoire du procès-verbal de soutenance.

L'année de M1 permet en général de tester autant ses aptitudes à la recherche que l'intérêt et les difficultés du domaine sur lequel on travaille. Les choix pour l'année de M2 se font alors en meilleure connaissance de cause, d'autant que la soutenance du mémoire de M1 a normalement permis de faire un premier bilan : approfondir, infléchir, voire modifier totalement le domaine de recherche.

2) Niveau thèse de doctorat. S'inscrire en doctorat, c'est prendre des risques – le parcours d'une thèse est long, aléatoire et requiert des ressources financières non négligeables –, mais c'est aussi prendre place dans une communauté intellectuelle, pour y être reconnu. Le signe tangible, public de cette insertion est le **signallement du sujet de thèse**, qui implique des éléments précis qui ont dû faire l'objet

de consultations antérieures. La formation reçue, notamment pendant les années de master, a familiarisé avec les différentes démarches à accomplir en vue de parvenir au libellé d'un sujet avec l'accord d'une directrice de recherche ; il peut s'agir d'un prolongement dans le domaine abordé en master ou d'un domaine entièrement nouveau : dans les deux cas, la sollicitation d'une directrice de recherche pour un doctorat est indépendante d'une direction antérieure.

Pour définir son sujet, il faut vérifier soigneusement sa fiabilité supposée (☞ le dernier paragraphe du point A précédant) et aussi son originalité en consultant sur le site de l'ABES (Agence bibliographique de l'enseignement supérieur) le moteur de recherche theses.fr développé depuis 2011 à partir des données des établissements de soutenance. Ce site recense

- les thèses soutenues depuis 1985,
- les thèses en préparation, depuis 10 ans maximum.

De nombreux types d'interrogations sont possibles ; le mieux est d'utiliser l'option « recherche avancée » (sur cette option, ☞ ch. 5, II B 3) et d'interroger par mots-clefs (écrivain, notion, directeur de thèse, doctorant...). La consultation de ces données permet de repérer les thèses déjà réalisées ou en cours de réalisation (les dates de soutenance sont indiquées) et, par conséquent, d'apprécier les contours de son projet, et de le compléter, l'affiner, peut-être de le reconsidérer. Cette étape gagne à être accompagnée par des échanges avec de (possibles) directrices de recherche.

Une fois le sujet provisoire arrêté (le titre et le sujet exacts de la thèse peuvent évoluer au cours de la recherche) et la directrice de recherche trouvée, il est souhaitable d'envisager un dépôt en ligne du signalement de la thèse. Le *Guide du doctorant* (2016) de l'ABES, publié en ligne et téléchargeable, précise à ce sujet (p. 4) :

Le signalement d'une thèse en préparation est une bonne pratique scientifique ; il ne garantit pas une quelconque protection ou exclusivité sur le sujet traité. L'intérêt scientifique ou l'originalité d'un sujet déposé relève du dialogue entre le doctorant et son directeur de thèse qui veille à ne pas proposer ou agréer un sujet déjà signalé. L'application Step (Signalement des thèses en préparation) permet aux établissements habilités qui le souhaitent de signaler les thèses en préparation.

Les services dédiés aux inscriptions en doctorat de chaque université renseignent les candidates sur la marche à suivre.

C. Le double ancrage de la recherche en littérature

Le champ des recherches en littérature est très vaste. Il a des liens avec celui de l'histoire, en étudiant des documents apparus à tel ou tel moment, mais qui, au fil des ans et des siècles, continuent à être les contemporains de celles et ceux qui, sans être chercheurs, les lisent, les écoutent ou les regardent. La recherche en littérature

est tributaire de ce double ancrage, de cette double temporalité de l'œuvre : l'*Illiade* et l'*Odyssée* ont été composées à un moment de l'histoire de la Grèce, mais sont lues dans des contextes et à des moments totalement différents. C'est pourquoi, pour proposer un cadre très général des possibilités de recherches dans le domaine de la littérature, il est commode de distinguer, au point de départ, deux grandes catégories d'études ; elles ont été énoncées par Gustave Lanson en 1903. Exposant, devant la Société d'histoire moderne, une « Idée de quelques travaux historiques à faire », il suggère de distinguer

à côté de cette « Histoire de la littérature française », c'est-à-dire de la production littéraire, dont nous avons d'assez nombreux exemplaires, une « Histoire littéraire de la France » qui nous manque et qui est presque impossible à tenter aujourd'hui : [...] le tableau de la vie littéraire de la nation, l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait, aussi bien que des individus illustres qui écrivaient.

L'inscription des œuvres littéraires dans une histoire – fût-ce celle de l'extrême contemporain – reste aujourd'hui une question, peut-être un défi qu'il est peut-être plus facile de relever qu'au tout début d'un xx^e siècle à la fois tributaire d'un certain positivisme et dépourvu des ressources offertes par les technologies nouvelles apparues environ un siècle plus tard.

II. UNE ŒUVRE ET SON AUTEUR

Ce type d'étude ressortit à l'« histoire de la littérature » évoquée par Lanson et paraît *a priori* le plus simple. Il embrasse néanmoins toute une série d'approches possibles.

A. En amont de l'œuvre

Une œuvre est le résultat d'un travail plus ou moins long de son créateur, sur lequel on possède plus ou moins de documents. Une des orientations majeures de la recherche en littérature a été de comprendre quelles ont été les étapes d'un processus de création.

Les études dites de génétique se sont développées par la suite en mettant l'accent sur les états successifs connus et forment une des branches de la recherche actuelle. Elles concernent surtout les œuvres pour lesquelles il existe des manuscrits ou des tapuscrits accessibles, c'est-à-dire surtout à partir du xix^e siècle. Flaubert est un des écrivains sur lesquels les travaux de génétique ont été particulièrement développés.

En France un organisme de recherche est spécialement dédié à l'étude des processus de la création littéraire (manuscrits et brouillons, mais aussi carnets d'écrivain, épreuves corrigées...) : l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM), qui

est une « Unité mixte de recherche » (UMR) regroupant des chercheurs, des universitaires, des ingénieurs, des techniciens et des administratifs. Étant donné le matériau sur lequel portent les recherches génétiques, les principaux domaines d'investigation sont ceux d'écrivains des xix^e et xx^e siècles, français : Flaubert, Zola, Proust, Aragon, ou étrangers : Joyce, Celan ; on relève aussi des équipes « Écritures des Lumières » et « Manuscrits francophones du Sud » (pays d'Afrique et de la Caraïbe). Le site de l'ITEM (www.item.ens.fr) fournit des informations sur ses nombreuses activités (colloques, séminaires, publications) et sur les différents responsables ; il facilite une recherche par grandes notions.

 *Genesis : manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique*, P. [1992 >] (revue éditée par l'ITEM).

BIASI, Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, P., CNRS, 2011, 319 p.

GRÉSSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, P., CNRS, 2016, 312 p. [comprend un glossaire des termes de la critique génétique].

B. L'œuvre publiée

1. Le titre

Une œuvre se caractérise d'abord par son *titre*, qui est le plus souvent dû à l'auteur. Celui-ci a parfois hésité avant de le choisir parmi une foule d'autres auxquels il a pu penser : pour le volume 17 des *Rougon-Macquart*, Zola avait passé en revue plus d'une centaine de titres avant de finalement retenir *La Bête humaine*. Les titres ont un rôle essentiel : ils suscitent l'intérêt du lecteur et concentrent parfois en quelques mots tout un patrimoine culturel. Le titre shakespearien de *Brave New World* (d'Aldous Huxley) est rendu en français par celui, voltairien, du *Meilleur des mondes*. Le roman de l'Américain d'origine indienne Joydeep Roy-Bhattacharya *The Watch* (2012) est traduit en français sous le titre *Une Antigone à Kandahar*. Le roman raconte en effet la démarche d'une jeune fille venant redemander le corps de son frère à un poste de garde américain dans un désert d'Afghanistan. La mention du nom d'Antigone (qui apparaît dans le roman américain), vingt-cinq siècles après sa présence sur une scène grecque, installe d'emblée la version française du roman dans un contexte qui rappelle que la littérature la plus actuelle se nourrit aussi de héros mythiques.

Il arrive que le titre soit donné par un tiers : la plus grande partie des œuvres de Kafka, posthumes, ont été publiées par M. Brod, qui leur a parfois attribué des titres en fonction de sa lecture, opération d'autant plus difficile que certains de ces textes pourraient être considérés comme des notes d'un journal personnel : le court texte que Brod a intitulé « Heimkehr » (Retour [au foyer]) est écrit à la première personne, mais s'inscrit très probablement dans la suite des variations sur le thème du « fils prodigue », fréquentes au tournant des xix^e-xx^e siècles.

pour certaines œuvres dont le titre est relativement long, l'usage a pu adopter une version abrégée, en particulier quand le titre de l'œuvre contient le nom du personnage principal : *Amadis de Gaule*, *Don Quichotte*, *Joseph Andrews*, *Tristram Shandy*, *Moll Flanders*... Mais il est important, dans la recherche, d'établir d'abord la version longue, officielle, du titre de l'œuvre étudiée, avant de recourir (dans ses notes ou dans la rédaction du mémoire) à une version abrégée.

2. L'auteur

Comme on l'a vu, une œuvre n'est pas nécessairement portée par un auteur qui fait connaître son identité. Le fait de découvrir le nom d'un ouvrage d'abord paru anonymement ou sous un pseudonyme ne modifie pas, en principe, le texte tel qu'il a été publié, mais il peut influencer sur la lecture et l'interprétation qui en sont faites : on ne lit pas les *Lettres portugaises* de la même façon selon qu'on les attribue à Mariana Alcoforado ou à Guilleraques. De telles incertitudes sur l'auteur sont exceptionnelles. Il faut en tout cas s'interroger sur la façon dont l'auteur se désigne quand ce n'est pas par son patronyme : cela a-t-il à voir avec sa réputation ? avec sa profession ? avec le contenu du texte ? Les romans de W. Scott, après le succès de *Waverley*, premier roman historique européen, paru anonymement en 1814, sont présentés comme écrits « by the author of *Waverley* », marquant ainsi une continuité redoublée par l'expression « *Waverley novels* » qui désignera les romans suivants.

Il faut ajouter à ces questions celles qui touchent à l'utilisation de pseudonymes, et, par conséquent, à l'identification de l'auteur. Un grand nombre ne pose pas de problème : on connaît l'identité de Voltaire, George Eliot ou Italo Svevo. Le nom de Vernon Sullivan a pu tromper un temps son lectorat avec de pseudo-traductions dues en réalité à leur auteur, Boris Vian. Des écrivains ont pratiqué l'hétéronymie : Fernando Pessoa est connu pour ses pseudonymes destinés à conférer une personnalité propre à chacun des auteurs qu'ils désignent.

3. Le texte

Le terme *texte* est à prendre ici comme l'ensemble de ce qui, dans un livre, a été écrit par l'auteur, du titre à la dernière ligne, sans oublier les dédicaces ou les notes auxquelles il peut avoir eu recours ; il n'est pas sans importance, par exemple, qu'Alphonse Daudet place son roman *L'Évangéliste* sous l'autorité scientifique de Charcot en lui dédiant ce qu'il appelle « cette *Observation* », ni que Rousseau parvienne *La Nouvelle Héloïse* de notes, dont une est accrochée au dernier mot du roman. C'est bien de la totalité du texte tel que voulu par l'auteur qu'il s'agit, dont la macrostructure est à examiner, aussi bien que les microstructures.

L'établissement d'une édition critique d'une œuvre est rare pour une chercheuse débutante, qui a normalement à sa disposition un tel texte. L'attention doit alors évidemment se porter sur la langue : beaucoup des pages des *Œuvres complètes* de

Molière (éd. G. Forestier, Bibl. de la Pléiade, 2 vol., 2010), comportent des notes discrètes qui précisent le sens d'expressions et de termes disparus (*contremander*, pour décommander) ou restés dans l'usage avec une autre signification (*régaler* au sens de faire un cadeau). Connaître le vocabulaire, les tours syntaxiques en usage est une priorité. Pour cela, et en particulier pour les œuvres écrites dans une langue autre que la langue maternelle de la chercheuse, les éditions savantes et les dictionnaires anciens (pour certains consultables en ligne) sont des aides essentielles.

Un des critères de la « grande œuvre » est le langage de l'écrivain, qui n'a pas seulement à savoir sa langue : un texte littéraire révèle le traitement particulier de la langue, l'usage particulier qui l'actualise et, éventuellement, contribue à la transformer. Le recours aux techniques numériques a permis de constituer des bases de données précises portant sur le vocabulaire des écrivains et de permettre ainsi le développement de recherches débouchant, entre autres, sur des études stylistiques. On dispose de travaux concernant Shakespeare, Rousseau, Zola, Proust, Giraudoux, entre autres.



BRUNET, Étienne (dir.) *Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes [...]*, Genève, Slatkine / P., Champion, 1986, 2 vol., XIII-947 p.

Id., *Écrits choisis*, P., Champion, regroupant : I. *Comptes d'auteurs. De Rabelais à Gracq*, 2009, 395 p. ; II. *Ce qui compte. Méthodes statistiques*, 2011, 371 p. ; III. *Tous comptes faits. Questions linguistiques*, 2016, 424 p. [avec DVD].

C. En aval de la première publication de l'œuvre

On a coutume de dire qu'une œuvre publiée n'appartient plus à son auteur. En fait celui-ci bénéficie d'un droit de repentir et peut toujours modifier l'œuvre publiée et la remanier autant qu'il veut au cours de nouvelles publications ; il peut même la désavouer et demander qu'on ne la publie plus, voire qu'on la détruise – quitte à ne pas être entendu. L'étude des interventions d'un auteur sur une œuvre qu'il avait publiée est un domaine de recherche bien exploré : les *Essais* de Montaigne, publiés en 1580, 1588, 1595 (édition posthume) en sont un exemple notoire. Beaucoup d'écrivains ont retravaillé leurs œuvres : Corneille, Nerval, Claudel, Saint-John Perse ; hors de France : Goethe, G. Keller, F. S. Fitzgerald...

Ce travail de l'auteur sur son œuvre pose la question de savoir quel est le texte qui est le plus conforme à sa volonté. L'exemple de Voltaire illustre les réponses possibles. Le dossier des *Lettres philosophiques* est particulièrement complexe : on n'en possède pas de manuscrit, Voltaire en a revu des éditions avec plus ou moins de soin, et l'édition des *Œuvres complètes* que réalise Beaumarchais à partir de 1784 (dite de Kehl), qui est devenue une sorte de vulgate, n'est pas fiable. Dans l'introduction qu'il écrit pour son édition (1909) des *Lettres philosophiques*, Gustave

Lanson exprime un projet théorique : « arriver à découvrir pour chaque phrase le fait, le texte ou le propos qui avait mis en branle l'intelligence ou l'imagination de Voltaire » ; s'il reconnaît aussitôt qu'il est évident qu'il n'a pas « atteint cet idéal », c'est pour préciser : « Je m'en suis approché pour quelques lettres, où je puis offrir des résultats presque complets. » Au terme de ses investigations Lanson décide de prendre comme texte de base à reproduire celui de la 1^{re} édition, publiée en 1734 ; il en conserve l'orthographe, mais corrige des coquilles évidentes ; chaque lettre est accompagnée de notes infrapaginales signalant des variantes, et suivie de commentaires (lettre I : 7 pages, commentaires 15 p.). Une autre œuvre de Voltaire, parue sous le titre *Dictionnaire philosophique portatif* en 1764, a connu un sort éditorial différent. En raison des multiples interventions de son auteur entre 1765 et 1769 (cette dernière édition a pour titre *La Raison par alphabet*) et de la publication, de 1771 à 1774, de *Questions sur l'Encyclopédie*, qui reproduit des articles du *Dictionnaire* parfois en les remaniant, des éditeurs ont pu décider de regrouper, sous le titre *Dictionnaire philosophique*, un total des 118 articles parus du vivant de Voltaire, quand l'édition princeps n'en comportait que 73 : c'est le choix de Raymond Naves en 1935-1936. Ce genre d'édition permet de vérifier la date de 1^{re} publication de chaque article et les modifications subies et s'impose comme outil de référence pour la recherche, bien qu'elle ne corresponde à aucune édition parue du vivant de Voltaire.

D. La notion d'œuvres complètes d'un auteur

Le mot *œuvre* s'emploie (au masculin) pour désigner l'ensemble des œuvres (au féminin) d'un écrivain : il y a là, en effet, une totalité qui paraît s'imposer d'elle-même et qui a donné lieu à de nombreux travaux bâtis sur le modèle « NN : l'homme et l'œuvre ». Les éditeurs d'œuvres complètes choisissent toutefois des stratégies diverses pour regrouper les différents ouvrages d'un même auteur. C'est ce que montrent plusieurs cas pris dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade » (dont les éditeurs ont d'ailleurs évolué sur ce point).

Les *Œuvres complètes* de J.-J. Rousseau, présentées comme telles au début de chaque volume, sont réparties par grandes rubriques sur cinq tomes : I : *Les Confessions – Autres récits autobiographiques*, II : *La nouvelle Héloïse – Théâtre – Poésies – Essais littéraires*, III : *Du contrat social – Écrits politiques*, IV : *Émile – Éducation – Morale – Botanique*, V : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Dans le cas de Flaubert, on dispose actuellement : 1) de cinq volumes de sa *Correspondance* ; 2) d'une nouvelle édition, prévue en cinq volumes (trois parus en 2017), dont chacun porte la mention « Œuvres complètes », mais, à la différence des autres volumes, le premier a pour titre *Œuvres de jeunesse* ; les suivants sont ordonnés chronologiquement : II : *Œuvres complètes 1845-1851*, III : *Œuvres complètes 1851-1862*. Le titre du volume I s'explique par le fait qu'aucune des œuvres qui y figurent n'a été publiée du vivant de son auteur ; dans le volume II figurent

encore des œuvres posthumes, mais également *La Tentation de Saint-Antoine* : cette version n'a pas été publiée pendant la période indiquée (1845-1851), mais Flaubert la publie, remaniée, en 1856, puis 1874. C'est dire que la série des œuvres d'un écrivain n'est pas nécessairement perçue comme homogène : des distinctions sont possibles : œuvres publiées/œuvres posthumes (terminées/inachevées/esquissées ?), œuvres publiques/privées (correspondance, journal). D'autres considérations encore peuvent intervenir : les traductions d'A. Camus figurent dans le tome III de ses *Œuvres complètes*, des textes professionnels (deux rapports rédigés par un employé d'une société d'assurances de Prague figurent dans les *Œuvres complètes* de leur auteur, Franz Kafka).

La correspondance d'un écrivain – lettres écrites ou reçues par lui – constitue un ensemble de documents particulièrement précieux, qui débordent souvent le cadre de « l'œuvre et son auteur », mais qui apporte d'abord des éléments pour mieux comprendre la genèse de ses ouvrages et ses réactions face aux réceptions qui en sont faites. Certaines correspondances font l'objet d'éditions très documentées : Voltaire, G. Sand, Flaubert, Zola, Mallarmé, Proust, Valéry, Gide, R. Martin du Gard... Ces mêmes outils permettent toutefois d'avoir accès à des correspondances anciennes : c'est le cas de Flaubert ou de Proust. Il existe aussi un Catalogue en ligne des archives et des manuscrits de l'enseignement supérieur (CALAMES), accessible par le site ABES (☛ plus haut, I B 2), qui fournit des renseignements, pour un certain nombre d'écrivains, sur les lieux, souvent très divers, où sont conservées leurs correspondances. Ce catalogue est en cours d'enrichissement.

Si la formule « l'homme et l'œuvre » a eu une riche postérité, elle a par ailleurs donné lieu à des dérives, que Péguy a ridiculisées – à propos de Lanson et de ses cours sur l'histoire du théâtre français : « Il savait tout. Et on savait tout. Si celui-ci avait fait une *Iphigénie*, c'était parce qu'il était petit-neveu de l'oncle de celui qui en avait ébauché une, et il avait justement trouvé cette ébauche dans les papiers de son beau-frère » (*Cahiers de la Quinzaine*, avril 1913). Il est inhabituel qu'une chercheuse débutante s'engage d'emblée dans une telle voie, d'ailleurs devenue rare aujourd'hui, du moins sous cette forme. Il reste que les liens reliant différentes œuvres d'un même écrivain constituent des pistes d'investigations très diverses, qui ne sont pas nécessairement dépendantes des événements de sa vie. Dans l'œuvre romanesque de Bernanos, par exemple, la figure du prêtre est centrale, y compris dans son roman policier *Un crime* : quelles relations entretient-elle, éventuellement, avec ses écrits polémiques ?