Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES BASQUES »

La littérature basque contemporaine sous l'éclairage de la critique génétique : analyse du processus de création dans les œuvres d'Aresti, de Sarrionaindia, de Saizarbitoria et d'Atxaga

Présentée et soutenue publiquement le 14 juillet 2016 par

Mikel AYERBE SUDUPE

Sous la direction de Mari Jose OLAZIREGI et Aurélie ARCOCHA-SCARCIA

Membres du jury

Jean Casenave, Université Bordeaux-Montaigne.

Iñaki Aldekoa, Université du Pays Basque.

Ana Toledo, Université de Deusto.

Joseba Zulaika, Université de Reno.

Charles Videgain, Université Pau et des Pays de l'Adour.

INTRODUCTION

Dans cette thèse de doctorat, nous avons étudié, à travers le prisme de la critique génétique, de sa théorie et de ses méthodologies, des textes dits définitifs, ainsi que des avant-textes en cours d'élaboration, ceci, en vue d'établir l'évolution et le développement textuel de certains processus d'écriture. La critique génétique ou la génétique textuelle a pour but premier de mettre à jour la reconstitution du processus d'écriture, et pour ce faire l'avant-texte est primordial. Les avant-textes sont les témoins écrits du texte qui précèdent le texte publié (ou mis de côté), et grâce à l'analyse détaillée des avant-textes, on peut reconstituer le dossier génétique, qui, en plus de mettre au jour le processus d'écriture, offre de nombreuses informations à propos du texte ainsi que de sérieuses pistes d'interprétation. Comme hypothèse principale, nous souhaiterions donc élargir la notion étroite du texte en appliquant les principes de la critique génétique, et en complétant l'analyse des textes avec l'analyse des avant-textes.

Ainsi, concernant le corpus d'écrivains et de textes, nous avons fait le choix de quatre écrivains canoniques de la littérature contemporaine d'expression basque: nous avons étudié des œuvres de Gabriel Aresti, Joseba Sarrionandia, Ramon Saizarbitoria et Bernardo Atxaga. L'objet principal de cette thèse est donc, à travers le prisme de la genèse et du processus d'écriture, de révéler la poétique, les réflexions sur la création, et les propensions de réécriture propres à Aresti, Saizarbitoria, Atxaga et Sarrionandia.

Nombreuses sont les raisons du choix du corpus, mais voici la principale : afin d'esquiver la difficulté d'obtenir les avant-textes, nous nous sommes tourné vers des écrivains dont les ouvrages déjà publiés manifestaient des modifications aussi certaines qu'importantes. En effet, et selon la deuxième hypothèse de notre thèse, il faudrait appréhender le texte déjà publié comme étant l'avant-texte du nouveau processus d'écriture, car le texte précédemment publié devient l'embryon, le point de départ et la fondation du nouveau texte.

Et les ouvrages des quatre écrivains bascophones que nous avons choisis sont significatifs: Aresti écrivit le roman *Mundu munduan* (1965) en adaptant la pièce de théâtre *Oilarganeko etxola batean* (1962?); Sarrionandia n'a eu de cesse de réécrire et de publier quelques uns de ses poèmes déjà publiés, et dernièrement, grâce aux nouvelles rééditions de ses ouvrages, il a pu réécrire ses poèmes ainsi que toutes ses nouvelles dans le recueil *Narrazio guztiak* (2011); Saizarbitoria a également modifié en 2007 son célèbre roman *Egunero hasten delako* publié initialement en 1969, et à partir d'un moment précis du récit, de nombreux changements ont été introduits jusqu'à transformer passablement le texte initial; enfin, il est reconnu que dans le parcours littéraire d'Atxaga les traces de réécritures sont

évidentes, et les critiques basques ont déjà étudier nombre de ces réécritures. Pour des raisons évidentes, nous n'avons pas eu de contacts avec les deux premiers écrivains, mais nous avons pu nous mettre en relation avec Saizarbitoria et Atxaga afin d'obtenir davantage de témoignages de textes réécrits. La contribution de ces deux écrivains a donc été indispensable pour se procurer les véritables avant-textes et mener à bien notre recherche.

D'autre part, vu le peu de recherches en génétique textuelle dans le domaine de la littérature contemporaine d'expression basque (Pochelu 2008; Arcocha-Scarcia, Lluch Prats & Olaziregi 2010) ainsi que le peu de thèses de doctorat (Pochelu 2010), nous voudrions contribuer à la critique génétique des textes basques qui vient à peine de voir le jour. La présente thèse est d'ailleurs la toute première dans le domaine de la génétique des textes à être rédigée en basque. De même, nous souhaiterions participer à faire connaître l'idée des avant-textes inédits ainsi que la contribution que peut apporter l'étude du processus d'écriture pour l'analyse d'un texte final.

La présente thèse s'articule autour de six chapitres. Dans le premier chapitre nous nous sommes penché sur les théories et les méthodologies de la critique génétique. L'objectif de ce domaine de recherche est de mettre le processus d'écriture en avant : « l'objet de l'étude ne sera pas le texte produit, mais la production du texte » (Grésillon 1985). Ainsi, la génétique textuelle analyse les témoignages (les documents écrits qui ne sont pas classés de manière cohérente, notamment les manuscrits, et faute de manuscrits, les tapuscrits) précédant le texte considéré comme définitif. Elle a pour but, grâce à l'interprétation des traces se trouvant sur les documents, d'analyser la création du texte dont l'état est considéré comme définitif une fois publié.

Dans la première partie du chapitre, nous avons étudié la naissance de la critique génétique, ses antécédents, ses méthodes d'analyse et ses objectifs, et en exposant le développement de la recherche génétique en France, nous avons expliqué des concepts tels que *manuscrit moderne*, *brouillon*, *avanttexte*, *dossier génétique*. Dans le deuxième chapitre, nous avons énuméré les étapes de la méthodologie pour la constitution d'un dossier génétique et analyser des manuscrits modernes : en se penchant sur les traces écrites physiques (les détails de la feuille, les types de ratures, etc.) ainsi que sur relations que la critique génétique a entretenu avec la critique littéraire. Enfin, nous avons inventorié une typologie des éditions génétiques.

Dans le deuxième chapitre, nous avons, dans un premier temps, évoqué les recherches en génétique des textes menées dans la littérature contemporaine d'expression basque, pour ensuite analyser le processus de création des récits et pièces de théâtres d'Aresti, car nous avons trouvé dans quelques ouvrages publiés des antécédents de processus d'écriture d' ouvrages postérieurs, et donc, nous avons pu croiser la critique des variantes et la génétique des textes. Ensuite, en gardant les œuvres publiées et rééditées toujours au centre de l'étude, nous avons comparé en détail toutes les variantes des

poèmes et des récits de Sarrionandia, et analysé comment les changements ont transfiguré ses poèmes et ses récits, tout en rendant compte de l'évolution poétique et narrative de l'écrivain.

Dans le troisième chapitre, nous avons étudié le processus de création d'*Egunero hasten delako* (1969) de Saizarbitoria. Pour ce faire, outre les textes publiés, nous avons également analysé le manuscrit daté de 1968 d'*Egunero hasten delako*. Dans la partie suivante, nous avons présenté les transformations faites par Saizarbitoria en 2007 lors de la réécriture de son roman, en analysant les variantes existant entre la réécriture et les versions précédentes. Enfin, nous avons étudié l'importance de la réécriture et des relations entre les textes dans la littérature de Saizarbitoria.

Dans le quatrième chapitre, nous nous sommes concentré sur les œuvres d'Atxaga, et sur la réécriture dont les exemples sont nombreux dans son parcours littéraire. Dans un premier temps, nous avons mis en évidence l'importance chez Atxaga de la réécriture et de l'évolution de la création dans les œuvres publiés, en se basant sur les recherches déjà menées, notamment en mettant l'accent sur les caractéristiques de la génétique textuelle. Ensuite, nous avons analysé des avant-textes qu'Atxaga nous a laissés ainsi que ceux que nous nous sommes procurés par ailleurs. Ainsi, à travers l'analyse de ses avant-textes, nous avons pu confirmer que dans le parcours littéraire d'Atxaga, la réécriture a une place capitale dans le processus de création.

Dans le cinquième chapitre, et en guise de conclusion, nous avons résumé les principales contributions de cette thèse de doctorat, et dans une sixième et dernière partie, nous avons présenté une bibliographie.

1. LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE OU LA GÉNÉTIQUE DES TEXTES : THÉORIES ET MÉTHODOLOGIES 1.1 NAISSANCE DE LA CRTIQUE GÉNÉTIQUE, ANTÉCÉDENTS, MÉTHODE D'ANALYSE ET OBJECTIFS

1.1.1. Définition de la critique génétique

Le terme de *critique génétique* apparut pour la première fois en 1979, dans l'ouvrage collectif *Essais de critique génétique* dirigé par Louis Hay. Dans ce recueil, Louis Aragon, expliquait dans son article intitulé « D'un grand art nouveau: la recherche », pourquoi il avait légué ses écrits au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), et il y soulignait l'importance d'explorer et d'analyser les manuscrits des écrivains. Dans ce même livre se trouvent les travaux de spécialistes qui furent indispensables pour la fondation du domaine de la recherche en critique génétique: Raymonde Debray-Genette étudia les écrits de Flaubert, Jean Bellemin Nöel ceux de Valéry, Claudine Quémar et Bernard Brun ceux de Proust et Henri Mitterrand ceux de Zola. C'est l'article postface du germaniste Hay, « La critique génétique: origines et perspectives » qui clôt le livre, et il y prédit et proclame un

domaine de recherche novateur qui croise l'objet d'étude qu'est le manuscrit et une méthode précise d'analyse : « un nouveau champ de recherche — celui des études de genèse, qui traitent de la production des écrits et singulièrement des textes littéraires » (Hay 1979 : 227). Ainsi, plus que le texte en lui-même, c'est l'action de la textualisation ou le « processus d'engendrement » qu'étudie la critique génétique, en prenant en considération la notion du temps dans l'élaboration, l'évolution et le développement du texte.

L'intérêt s'est porté sur le double phénomène de représentation et de textualisation qui sera à l'œuvre dans l'écriture. Ce dernier concept, qui a joué un rôle important dans l'émergence d'une réflexion sur la genèse, s'est finalement ouvert à la réalité d'un déroulement *temporel*, d'une dimension historique à l'intérieur même de l'écrit (ibid. : 231).

Cet éclairage défend le fait que le texte « définitif » d'une œuvre littéraire est le résultat d'un travail qui connaît différentes phases, c'est-à-dire qu'il est le résultat de phases d'écritures continues ou alternantes. Et l'objectif principal de la critique génétique est d'étudier les traces de ce processus d'écriture qui se déroule dans le temps, ceci, en analysant les traces écrites élaborées lors d'une phase d'écriture. C'est, en fin de compte, un changement de perspective qui est proposé: on observe l'écrivain et ses écrits plutôt que l'auteur lui-même, on regarde l'écriture plutôt que le texte, le processus de structuration plutôt que la structure, et enfin, la genèse ou la production plutôt que l'œuvre. C'est-à-dire qu'on porte l'attention sur la création du texte en train de se faire, plutôt qu'au texte « terminé. » Alors, plutôt que le texte « terminé », c'est le texte « in statu nascendi » (Hay 1979 : 236 ; Grésillon 1994), le « devenir texte » (Biasi 2011 : 11), « in fieri » (Pastor 2011 : 10), « escritura in progress » (Lois 2005 : 53) ou les actions, qui, à l'état du texte embryonnaire ou en création, montrent un mouvement, qui reflètent le mieux l'objet de cette recherche. Nous pourrions donc définir ainsi la critique génétique :

El objetivo de análisis de la crítica genética son los documentos escritos -por lo general, y preferiblemente, manuscritos- que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo. Se la suele definir como el estudio de la prehistoria de los textos literarios, es decir, el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente "terminada" (ibid.: 56).

1.1.2. Le manuscrit moderne, objet de recherche

Comme dit plus haut, la critique génétique doit, en premier lieu, chercher et inventorier les traces écrites établies au sein du processus de création de l'écrivain, pour ensuite mettre au jour la production en train de se faire, puis terminer avec une interprétation. Pour cela, il est indispensable d'être en possession des écrits qui précédent le texte imprimé dit définitif, car il est impossible d'analyser les phases d'écriture sans trace aucune. Ainsi, afin de documenter et d'interpréter les

phases d'écriture, ce sont les écrits ayant connu une évolution au fil du temps et qui sont devenus textes qui sont objet d'étude. Ces écrits sont des manuscrits, et plus précisément, des *manuscrits modernes*. Car le concept du manuscrit a lui aussi subi une évolution historique, et que le concept du manuscrit moderne n'est pas simple. De Biasi le désigne comme une « notion hybride » (2011 : 12) : d'une part, il fait référence à un nouvel objet (à un statut renouvelé du manuscrit qu'il n'avait pas jusqu'alors), et d'un autre côté, il est le jalon historique d'une réalité empirique (car les documents au nouveau statut ont été conservés durant deux siècles et demi).

Le profond changement opéré par l'imprimerie a également causé la séparation de deux univers spécialisés : le domaine privé et le domaine public. Le livre imprimé s'adresse au domaine public, où on propose au lecteur un texte fixe qui ne connaîtra pas de changements et qui pourra être sans cesse reproduit. Le manuscrit lui, est voué à connaître des changements et appartient au domaine privé. Le domaine du manuscrit et celui du texte imprimé s'opposent. En effet, le texte et l'avant-texte s'opposent, ainsi que la réception du texte et sa production. Mais il existe un lien évident entre les deux domaines : « La naissance du texte est donc aussi naissance des documents de genèse, qui en sont comme complémentaire, l'envers ou le symétrique » (Lebrave 1992 : 44).

Les documents écrits qu'on peut trouver dans les bibliothèques, dans d'autres institutions ou archives peuvent donc être ainsi classés, en fonction de leur caractère historique ou typologique : « Écrits publics manuscrits : ce sont les manuscrits anciens et médiévaux ; écrits publics non manuscrits : ce sont les imprimés ; écrits non publics manuscrits : ce sont les manuscrits modernes » (Lebrave 1992 : 38).

1.1.3. Quelques définitions terminologiques : le brouillon et l'avant-texte

Concernant le manuscrit, c'est la définition du manuscrit moderne travaillé en amont qui prévaut dans l'article : « le manuscrit est un ensemble de supports matériels portant du texte, qui sont fixés-reproduits par un conservateur pour assurer l'authenticité d'un écrit et en faire l'objet d'un culte » (Bellemin Nöel 1977 : 9).

Par contre, « le mot *brouillon* évoque, bien mieux que celui de *manuscrit*, l'idée d'une écriture en gestation, traversée de ratures et d'hésitations et d'un préalable nécessaire à l'achèvement de l'œuvre » (Grésillon 1994 : 73). La définition du brouillon serait donc la suivante :

Le brouillon désigne donc au sens strict les documents relatifs à la fonction rédactionnelle de textualisation; mais cet ensemble d'autographes reste en constante interaction avec d'autres manuscrits de travail dont les fonctions (structuration, documentation) agissent profondément sur la textualisation (Biasi 2011 : 74).

Concernant la distinction des définitions du brouillon et de l'avant-texte, Bellemin-Noël, dans l'intitulé de son article « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », met l'accent sur le verbe *établir*, car l'avant-texte est un *constructum* reconstruit à travers un éclairage critique. Ainsi, l'établissement de l'avant-texte est le résultat d'une lecture critique, c'est-à-dire le résultat de l'analyse critique qui peut survenir après avoir établi les documents de genèse et les brouillons. « Un avant-texte est une certaine reconstruction de ce qui a précédé un texte, établie par un critique à l'aide d'une méthode spécifique, pour faire l'objet d'une lecture en continuité avec le donné définitif » (Bellemin-Noël 1977 : 9).

1.1.4. Les procédés d'écritures et la distinction des phases d'écriture

De l'analyse génétique des manuscrits et des brouillons, deux procédés d'écritures sont communément apparus : « l'écriture à programme » d'un côté, et « l'écriture à processus » de l'autre (Hay 2002 : 72-75). Les écrivains qui écrivent avec programmation développent un processus de création par un rigoureux travail en amont. En revanche, les écrivains qui n'écrivent sans aucune programmation ni planification, ont, eux, une écriture à processus, c'est l'écriture elle-même qui définit le processus à suivre.

De Biasi, est d'accord avec cette distinction des procédés d'écriture, mais pas avec la qualification choisie : tout comme l'écriture à programme suit un processus précis, l'idée de processus prévaut dans les deux procédés d'écriture, car toute genèse s'effectue à travers un processus. Il propose donc une autre appellation : « l'écriture à programmation scénarique » et « l'écriture à improvisation rédactionnelle » (2008 31-32). Quant aux phases d'écritures, c'est de Biasi (1998; 2011) qui a proposé la proposition de distinction de typologies la plus développée, et selon cette distinction, quatre phases se détachent dans le développement de la genèse d'un texte :

- -La phase pré-rédactionnelle
- -La phase rédactionnelle
- -La phase pré-éditoriale
- -La phase éditoriale

1.2. L'ÉTUDE DU DOSSIER GÉNÉTIQUE : ANALYSE DES MANUSCRITS ET MÉTHOLODOGIE DE LA RECONSTITUTION

1.2.1. Les limites du dossier génétique

La critique génétique, dans le but d'élucider l'évolution de l'écriture à partir du processus de création, étudie et interprète les traces écrites se trouvant sur les manuscrits et brouillons. Sans traces écrites, il ne peut donc y avoir de critique génétique. A l'heure de reconstituer le dossier génétique d'une œuvre, il ne faut surtout pas oublier que le dossier des manuscrits qui est l'objet d'étude peut être

incomplet, et qu'ainsi, pour de nombreuses raisons, il est fort probable de ne pas avoir réuni toutes les pièces. Par conséquent, le généticien ne peut s'assurer d'être en possession de toutes les traces écrites de la création d'une œuvre, car il est très vraisemblable qu'une pièce (ou plusieurs) se soit égaré en chemin, ou que l'écrivain ne l'ait pas conservé. De même, dans la mesure où tout processus d'écriture est le résultat de projections mentales accidentées, les témoignages écrits ne peuvent refléter le processus dans sa globalité, car outre les témoignages écrits, de nombreux autres facteurs jouent sur le développement d'une œuvre. Il faut donc présenter la reconstitution génétique comme probable ou hypothétique, plutôt que comme une certitude absolue, bien qu'on étudiera et interprétera tous les témoignages d'un processus de création. Mais sans doute que plus un dossier génétique sera complet, plus l'analyse génétique sera profonde et les résultats obtenus seront précis et productifs.

1.2.3. Le papier, la feuille, les pages et le folio

Comme nous l'avons dit plus haut, le support dans lequel l'écriture aura lieu est d'une importance capitale pour la constitution du dossier génétique. Parmi les manuscrits modernes se trouvent principalement des témoignages sur support papier. Penchons-nous donc sur ce support qui mérite quelques précisions. On appelle donc *feuille* de papier le support matériel où a lieu l'écriture. Chaque feuille est constituée de deux pages : le premier côté ou *recto*, et le revers, ou *verso*. Afin d'ordonner et classer les manuscrits ou les brouillons on utilise le système de numérotation des *folios*, et on précise également s'il s'agit du recto ou du verso. La première page d'une série de brouillons sera dons ainsi divisée et nommée : "fº 1 r" et "fº 1 v". Ainsi, le généticien classe les feuilles que l'écrivain n'a pas numérotées, car même si c'est d'une manière artificielle, cela est indispensable pour identifier les traces écrites et pour les analyser d'une façon ordonnée.

1.2.4. La rature

Voici les premiers mots de l'ouvrage *Le texte et l'avant-texte* Bellemin-Noël : "La littérature commence avec la rature" (1972 : 5). Précisément, le concept significatif qui distingue l'avant-texte et le brouillon du texte « définitif » est la rature. Il est l'indicateur d'une écriture en mouvement, car la marque laissée par la rature est la caractéristique de la textualisation en train de se faire et qui n'a de cesse de faire des aller et retour. La rature montre le mouvement, mais il est également le témoin du temps qui passe, car elle rend visible la temporalité entre la biffure qui est faite sur l'écrit et les ajouts faits après la rature. La rature signifie en premier lieu le mouvement de suppression de ce qui était écrit jusqu'alors, c'est un mouvement négatif qui exprime le renoncement ou le repentir. En second lieu, après la suppression survient souvent le mouvement créateur de l'ajout. L'action d'effacer peut donc contenir en même temps deux mouvements contraires : la suppression et l'ajout.

De Biasi et Grésillon ont théorisé le phénomène de la rature: le premier dans son article « Qu'est-ce que une rature? » paru dans *Ratures et repentirs* (1996), où il propose une typologie précise des ratures

en fonction de leurs caractéristiques et en tenant compte de leur nature, leurs fonctions, leur étendue, leur tracé, leur support, leur domaine, leur quantité et leur fréquence. D'un autre côté, il propose également une typologie en fonction de l'importance des suppressions survenues durant les phases d'écriture, car les conséquences seront différentes si la suppression se fait sur un élément du schéma initial ou si elle se fait durant la phase de corrections pré-éditoriales. Grésillon, quant à elle, évoque dans son article « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier » la dimension créatrice des ratures. Cependant, les deux chercheurs sont d'accord sur le fait que la rature a trois fonctions principales. Elle peut être :

- *Rature de suppression :* la rature efface purement et simplement un segment écrit antérieurement : A→
 Ø
- *Rature de déplacement* : la rature déplace un passage à l'intérieur du brouillon et le place plus haut ou plus bas. De plus, outre la rature, le déplacement peut également être signifié par d'autres signes. XAB -> XAB.
- Rature de substitution : le segment raturé est remplacé par une autre section : $A \rightarrow B$. La fonction de la rature de substitution, qui est également une rature de réécriture, rassemble deux actions qui sont en opposition : la suppression $(A \rightarrow \emptyset)$ et l'ajout $(\emptyset \rightarrow B)$. De même, les ratures de substitution peuvent être des ratures mot à mot (lorsque le segment remplacé est très proche de ce qui est raturé) ; par ellipse (lorsque le segment remplacé est un peu plus court que le segment raturé); ou bien par ajout (lorsque le segment remplacé est vraiment plus long que le segment raturé). D'autre part, concernant l'espace des ratures de substitution sur les brouillons, les ratures immédiates se font dans la continuité de la ligne d'écriture. Ainsi, les éléments ajoutés se greffent à la suite du mot ou du segment raturé, dans la continuité de l'écriture. D'un autre côté, les ratures de substitution qui ne sont pas immédiates ou celles qui sont faites ultérieurement sont celles qui se trouvent dans un autre espace : le segment qui remplace le segment raturé peut être ajouté entre les lignes, ou également au dessus ou au dessous de la rature ; mais on peut également utiliser les marges pour greffer les éléments de substitutions ; enfin, on peut aussi utiliser d'autres feuilles ou brouillons pour remplacer les segments raturés.

1.2.5 Les étapes de la constitution du dossier génétique

Le principal objectif de la constitution du dossier génétique est de donner à voir les traces des manuscrits et des brouillons de manière visible et lisible. A travers les documents de genèse, plutôt que l'écrit en lui-même, le but est de chercher l'évolution et le développement de cet écrit, afin d'analyser les caractéristiques et les détails du *continuum* qui se construit en mettant les traces de l'écriture bout à bout. Ainsi, il faut respecter plusieurs étapes afin de constituer le dossier génétique :

- Définir le corpus et ordonner chronologiquement les traces écrites

- Le classement génétique des brouillons
- Le déchiffrement et la transcription

1.3. LES ÉDITIONS GÉNÉTIQUES

L'édition génétique a pour but d'éditer de manière compréhensible et lisible un dossier génétique constitué au préalable. Les éditions génétiques ont des avant-textes autographes pour matière première, c'est-à-dire des traces écrites de moments précis en cours de textualisation, ainsi que des essais d'écriture, des notes, des scénarios et réécritures faits par l'écrivain lui-même. Le but n'est nullement d'établir un texte, mais de donner à voir les mouvements et témoignages du processus d'écriture de manière ordonnée et chronologique.

2. LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE D'EXPRESSION BASQUE ET LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE

2.1. LA LITTÉRATURE BASQUE ET LA RECHERCHE EN GÉNÉTIQUE

2.1.1 Travaux menés en génétique des textes

Dans le domaine de la recherche en littérature contemporaine d'expression basque, l'intérêt pour la critique génétique vit le jour il y a une vingtaine d'année au sein du cursus des Études basques de la faculté de Bayonne. En effet, comme évoqué plus haut, c'est en France que les fondements théoriques et méthodologiques de la génétique textuelle virent le jour. C'est Aurelié Arcocha-Scarcia (Université Bordeaux Montaigne) qui, à partir de 1990, aborda la génétique des textes dans son séminaire de théorie littéraire du niveau Master. En 2004, elle se rapprocha de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) et créa le groupe de recherche ETEG (Textes basques et genèses) au sein du laboratoire IKER-UMR 5478 (CNRS-UBM-UPPA). En juillet 2005, Arcocha-Scarcia et Mari Jose Olaziregi organisèrent les journées Genésis del texto : el proceso creativo a través de los borradores dans le cadre des Cours européens d'été de l'Université du Pays Basque, et qui avaient comme sujet la critique génétique. Les actes de ces journées furent édités dans un livre : En el taller del escritor: génesis textual y edición de textos (EHU, 2010).

Joana Pochelu participa à cette publication avec l'article « El manuscrito de Akordatzen de Joseba Sarrionandia : la imposible crítica del olvido ». Pochelu avait déjà mené des travaux en génétique des textes, comme le montrent ses publications : dans son mémoire de DEA, elle étudia génétiquement quelques textes d'Eñaut Etxamendi, et en publia un article dans la revue Euskonews n°269 : « Testuen genetika. Lau dosier genetikoren azterketa, Eñaut Etxamendi-ren testu argitaragabe batzuen trapuetan oinarriturik », puis publia en 2005 l'article « Étude de génétique des textes à partir des textes d'E. Etxamendi » dans la revue Lapurdum n°10. Dans le Lapurdum n°11 paru en 2006, elle publiait un article : « Où on parle (toujours) de génétique textuelle... », où elle rendait compte de sa thèse de doctorat basée sur le roman Le fils de l'accordéoniste de Bernardo Atxaga, et où elle présentait MEDITE (Machine d'Étude Diachronique et Interprétative du Travail de l'Écrivain), un logiciel qui met en évidence la genèse d'un texte. Ensuite, dans le Lapurdum n°13, elle publia l'article « Aldakiak eta aldaerak: Atxagaren Obabako amerikanoa », où elle présentait l'application pratique du logiciel MEDITE, ainsi que la genèse du texte «Obabako lehen amerikanoa» tiré du roman Le fils de l'accordéoniste. Dans ce numéro de Lapurdum se trouvaient également deux autres articles en lien avec la critique génétique: un article intitulé « Testuak mugimenduan. Iruzkin laburrak egungo euskal literatur zenbaitez », écrit par Olaziregi, et où elle comparait les deux témoignages de l'œuvre Bi anai d'Atxaga, ainsi qu'un article de Lluch-Prats, « Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo ».

Enfin, la thèse de doctorat soutenue en 2010 par Joana Pochelu sous la direction d'Aurélie Arcocha-Scarcia est le travail de recherche génétique le plus important se basant sur une œuvre littéraire d'expression basque: *Etude d'un dossier génétique fragmentaire*: *Réécriture. Écriture. Désécriture dans* Le fils de l'accordéoniste *de Bernardo Atxaga* (Michel de Montaigne-Bordeaux 3).

2.2. GABRIEL ARESTI: DES ÉDITIONS AUX AVANT-TEXTES

La place de Gabriel Aresti (1933-1975) dans le canon de la littérature basque, et notamment dans celui de la poésie basque est indéniable. Outre la poésie, Aresti écrivit surtout des pièces de théâtre; « si on regarde l'œuvre d'Aresti d'un point de vue qualitatif, plus que poète, il était auteur de théâtre » (Saizarbitoria 1973 : 9). Nous allons donc nous pencher sur la prose d'Aresti et sur ses pièces de théâtre, si dans ses écrits nous pouvons trouver des intermédiaires pour suivre son processus de création littéraire.

2.2.1. De la pièce de théâtre à l'œuvre : Oilarganeko etxola batean >Peccata mundi / Mundumunduan

Dans les commentaires critiques du roman *Mundu-munduan*, il apparaît que ce roman provient d'une pièce de théâtre. « Il faut dire que l'aspect dramatique s'impose encore dans l'œuvre 'Mundumunduan', par exemple dans la structure de l'œuvre et dans l'hégémonie des dialogues », comme l'écrivait Landa dans l'avant-propos de l'édition de 1985 (1985: 10). Dans la revue *Idatz&Mintz* un commentaire similaire domine: « A vrai dire, le roman ressemble à du théâtre : les dialogues sont omniprésents ; le récit ne sert qu'à fermer les chapitres (à chaque début de scène ou d'acte on pense à la description de la scène de théâtre) » (Etxeberria 1986 : 30). Enfin, Miren Billelabeitia est d'accord avec le point de vue d'Etxeberria, « le développement des chapitres fait écho à une représentation qui se fait en public, aux commentaires et aux notes qui se trouvent en début de scène des pièces de théâtre » (Billelabeitia 2008). D'autre part, en observant les marques de personne se trouvant dans chaque commentaire, on observe l'évolution de la voix du narrateur entre les chapitres du début et ceux de la fin.

A l'origine de la réécriture du roman *Mundu-munduan* se trouve la pièce de théâtre *Oilarganeko etxola batean*, d'où l'appellation de Saizarbitoria : le roman-théâtre. De plus, les trois actions de la pièce de théâtre se greffent d'une manière symétrique quasiment sans changements (en constituant les chapitres paires), et à partir de l'œuvre théâtrale, quatre autres chapitres ont été crées pour le roman (les chapitres impairs). Donc, la pièce de théâtre qui se trouvait à l'origine du roman domine, et cela même dans le récit écrit postérieurement, dans ce texte où les dialogues règnent.

La pièce de théâtre s'articulait autour du conflit entre Josepe et Tereza, mais dans le roman *Mundumunduan*, ce conflit se noie dans des conflits plus grands, même s'il garde une place nécessairement prépondérante et que l'événement de la scène précédente limite toutes les intrigues. Ainsi, dans le roman le contexte précis de l'histoire de la pièce de théâtre se compose, et invente un passé et un avenir aux péripéties de Josepe et Tereza. Outre les caractéristiques citées plus haut, c'est pour cette raison que le premier chapitre, « Joko arriskutsuak » (Jeux dangereux), est si important, car il rend en effet possible un nouveau cadre narratif rassemblant les péripéties de l'œuvre *Oilarganeko etxola batean*, et donc, tous les plans narratifs sont en lien avec les péripéties de la scène précédente. D'autre part, les intrigues entre Josepe et Tereza entraînent d'autres préjudices qui sont traités plus profondément dans le roman, comme le chagrin de Joana, la femme de Josepe, ou bien les conflits de la famille de Josepe.

De même, la pièce de théâtre *Oilarganeko etxola batean* se terminait avec une fin ouverte que le roman *Mundu-munduan* referme. En effet, dans la pièce de théâtre, on ne sait rien sur ce qu'adviendra Josepe après la mort de Tereza, et la pièce se termine là. Le dernier chapitre du roman se charge de cela, et par la même occasion, on apprend également ce qu'il adviendra du personnage d'Hernando.

Quoiqu'il en soit, lorsque une pièce de théâtre qu'on croyait définitive devient roman, on s'attend à ce que des traces de la pièce de théâtre soient greffées dans le texte, et comme ici, en plus de reprendre la trame initiale, les trois actions de la pièce de théâtre deviennent les trois chapitres du roman.

D'autre part, après avoir comparé la pièce de théâtre et le roman, nous pouvons conclure qu'à l'heure de créer des éléments qui n'existaient pas dans l'œuvre théâtrale, Aresti a utilisé des procédés habituels de son théâtre et de sa prose. Le procédé utilisé pour créer les éléments du roman *Mundumunduan* et qui n'existaient pas dans la pièce de théâtre *Oilarganeko etxola batean* est, entre autre, celui de la métalittérature et de la métafiction. Ainsi, et comme nous l'avons vu, de nombreux éléments métafictifs qui sont dispersés dans le roman sont significativement utilisés pour créer plus de nœuds dans l'argument du roman. L'intertextualité à également une place évidente dans le roman, puisqu'il y a des références aux auteurs de la littérature universelle et aux acteurs du monde du théâtre : Dostoïevski, Ibsen, Pirandello, Eleonora Duse...

Concernant les titres des chapitres du roman, à l'instar de ce qu'il a fait dans ses pièces de théâtre (...eta gure heriotzako orduan; Justizia txistulari, entre autre), Aresti les a composés avec des expressions se trouvant dans le texte. De plus, à un moment donné le roman s'intitulait *Peccata mundi*: ce sont les deux derniers mots qui closent le roman.

En effet, les récits, le théâtre et les romans d'Aresti sont très étroitement liés. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'auteur a repris dans ses pièces de théâtre de nombreux sujets traités dans ses récits, et nous avons remarqué que les faits qui surviennent dans des pièces de théâtre sont repris dans d'autres pièces de théâtre. De même, la suite donnée à la pièce de théâtre inédite dans le roman évoqué devait nécessairement avoir des liens avec le style des autres pièces de théâtre, et comme dans ce cas précis il s'établit dans le domaine de la narration, il a également à voir avec le style des récits.

Outre l'œuvre de l'auteur, il faut souligner que les lettres d'Aresti donnent des informations sur son processus de création et ses phases d'écriture, puisqu'elles nous aident à dater certaines œuvres. De plus, les réflexions et les mentions sur les projets d'écriture donnent à voir les intentions de l'auteur, par exemple, même si une pièce de théâtre se trouvait à l'origine du roman qu'il publia, dans ses lettres Aresti évoque souvent le désir d'écrire un roman. Partant, il est évident que grâce à la possibilité d'étudier les manuscrits, tapuscrits et les nombreux témoignages d'une œuvre l'occasion est donné d'étudier en détail le développement de certains textes, et une bonne illustration en est l'évolution visible de *Justizia cistulari* qu'écrivit Aresti et qu'il adapta et publia ensuite en le réécrivant avec l'aide de Lete.

Comme nous l'avons dit plus haut, nous n'avons pas étudié la poésie d'Aresti afin de pouvoir davantage nous consacrer à son théâtre et à son roman. Comme nous l'avons évoqué, dans les lettres d'Aresti se trouvent des informations sur sa poésie, ses phases d'écriture ainsi que des versions initiales, et l'étude de ces travaux fait partie des recherches que nous souhaitons entreprendre dans le futur. Nous avons en effet estimé plus judicieux de comparer et d'étudier l'évolution évidente du roman *Mundu-munduan* et la pièce de théâtre *Oilarganeko etxola batean* se trouvant à son origine.

De même, et concernant le domaine de la poésie, il ne faut pas oublier que le recueil *Harri eta Herri* d'Aresti ainsi que les autres poèmes furent publiés dans des éditions bilingues. Concernant le processus de création et la réécriture, les écrivains bilingues ont souvent usé de deux langues pour leur processus de création, et la plupart du temps les traductions deviennent le motif pour changer et transformer le texte source, en faisant connaître les multiples directions que l'écriture à prises. Dans le domaine de la littérature basque, Arcocha-Scarcia a mené une recherche de ce genre en analysant l'avant-texte de l'œuvre *Mimodramak eta ikonoak* de Juan Mari Lekuona, et il est évident que dans le cas d'Aresti également il faudrait étudier dans quelle mesure l'espagnol a influé dans son écriture. De plus, il y a de nombreuses versions des traductions de certains poèmes de l'auteur. Toutefois, dans le domaine de la critique génétique le processus d'écriture s'analyse à partir des traces et des avant-textes, il sera donc difficile pour nous de mener à bien cette recherche, ou du moins pour l'instant.

2.3. IOSEBA SARRIONANDIA : LES RÉÉDITIONS COMME DEVENIR DU PROCESSUS DE CRÉATION

Outre les textes qui, une fois publiés, deviennent embryons d'autres textes, il existe d'autres moyens d'étudier le développement d'un processus de création. Comme évoqué plus haut, la première édition d'une œuvre n'est souvent pas définitive, et dans les rééditions précédentes, l'auteur a la possibilité de faire des corrections ou d'apporter des changements. C'est précisément le cas de Joseba Sarrionandia, qui dernièrement, remanie d'une manière systématique ses œuvres épuisées, en corrige les fautes et apporte des changements. En fin de compte, il réécrit ses écrits. Comme nous allons l'étudier par la suite, son action de réécriture ne se limite pas à la correction de fautes ou à l'actualisation de la langue,

mais souvent, en comparant le texte réécrit avec le texte d'origine, la version rééditée est très différente de la première.

2.3.1. Narrazio guztiak (1979-1990): critique des variantes

Les versions réécrites par Sarrionandia pour le recueil de récits *Narrazio guztiak* avaient déjà été publiées, et en les comparant avec les versions d'origine des livres *Narrazioak* (1983), *Atabala eta Euria* (1985), et *Ifar Aldeko Orduak* (1990), il est évident que les principaux changements ont été des ajouts, c'est-à-dire que de nombreux parties ont été ajoutées aux textes réécrits. Ainsi, après avoir comparé de manière précise les récits un par un, voici les conclusions générales que nous pouvons en tirer :

- Les versions principales et les plus importantes concernent le paratexte de *Narrazio guztiak*. En rassemblant tous les récits de l'écrivain dans un seul livre, ils ont été classés dans des parties selon un ordre chronologique. L'avant-propos du recueil s'intitule « Atariko elkarrizketa », signé en novembre 2011, et à chaque début de partie se trouve une dédicace : la partie *Hasierak* est dédiée aux amis du groupe Pott ; la partie *Narrazioak* à Kandida, Martin, Esteban et Irene ; *Atabala eta euria* à Miquel Martí i Pol, et enfin, tout comme dans le texte d'origine, *Ipar aldeko orduak* à Josu Muguruza.

D'autre part, les épilogues qui se trouvaient dans les livres de *Narrazioak* et *Atabala eta euria* ont été supprimés dans *Narrazio guztiak*, en effaçant ainsi les informations, notes, dates, détails sur la création des versions d'origine ainsi que les informations sur les sources intertextuelles et les différentes influences.

Les titres des récits ont été généralement maintenus, bien que les titres des récits du début et de nombreux récits d'*Atabala eta euria* aient été changés. D'un côté, « Luigi Anselmi: Figlio di un cane » s'intitule « Figlio di cane » dans la nouvelle version, et le titre « Maggie indazu kamamila » n'a pas gardé la virgule et le point d'exclamation que l'on trouvait dans la version initiale. Trois des récits d'*Atabala eta euria* ont également connu des transformations, car en changeant la première phrase des récits le titre a dû également être changé ; et parce que dans les récits « Hiri bazterreko edizio batetik » et « Ortzi urdinean nabigatzen » le dernier mot qu'on trouvait dans la version initiale a été effacé, le titre aussi a changé dans la nouvelle édition.

Mais ce sont les épigraphes qui ont connu le plus de changements. En effet, dans la version originale il n'y avait pas de citations dans les narrations. En effet, dans les récits « Figlio di cane » et « Itzalarekin solasean » précisément, l'épigraphe a été ajoutée et dans le recueil *Narrazio guztiak* tous les récits ont une épigraphe.

En revanche, dans les narrations où il y a avait deux épigraphes, l'une a été enlevé. Dans le cas du récit « Enperadore eroa », la citation de Li Chang Yin a été supprimée dans la réécriture, tandis que

dans les récits « Amodio fantasia » et « Oroitzera eseri » les vers d'origine populaire ont été enlevés. Par conséquent, tous les récits de *Narrazio guztiak* n'ont qu'une seule épigraphe, bien que « Mezurik gabeko heriotza » soit l'exception qui confirme la règle, puisque ce récit a conservé les trois citations qu'il avait au début.

D'autre part, dans les récits « Ezpata hura arragoan » et « Ipar aldeko nasa » les épigraphes ont été changées et une nouvelle a été ajoutée. De même, dans la version retouchée du récit « Maggie indazu kamamila », l'épigraphe qui apparaissait dans la revue *Xaguxarra* a été ôtée et la citation de T.S. Eliot qui apparaissait à l'origine dans le concours de récit a été remise. Enfin, concernant les auteurs des épigraphes, dans le récit original de « Hiri bazterreko eraikuntza » c'est Ismael Larrea qui en était l'auteur, et dans la deuxième version il est écrit qu'il s'agit d'une épigraphe susurrée à l'oreille par Franz Kafka.

En observant le caractère et le style général de la structure du texte, l'organisation des phrases et la distribution des paragraphes ont beaucoup changé. Selon les dires de l'éditeur Mendiguren lors de la présentation du livre, l'écrivain « a retravaillé le style phrase par phrase, et il a cherché à ce que le langage exotique devienne plus naturel ». De même, les dialogues de la première version ont également connu beaucoup de changements, le texte est passé du style direct au style indirect et viceversa, et il y a également eu des modifications d'ordre orthotypographique puisque des mots en italique, des virgules ou autres ont été modifiés.

Dans la réécriture, les modifications dans le domaine de la métalittérature et de la métafiction ont également une spécificité particulière et importante dans la réécriture. Une des spécificités des récits de Sarrionandia étant de greffer de manière manifeste des ressources métalittéraires et métafictifs, en introduisant dans la narration une réflexion à propos de la création, les modifications les plus intéressantes du récit Narrazio guztiak touchent également ces ressources-là. De plus, il ne faut pas oublier ce qui a été très souvent dit, c'est-à-dire que l'auteur, dans l'univers des récits du cycle arthurien tels que « Ginebra erregina erbestean », « Eguzkiak ortzi urdinean », « Ezpata arragoan » et « Amorante ausarta », en s'appuyant sur l'intertextualité, « réécrit et recrée la tradition littéraire (Azkorbebeitia, 1999b: 47), et en se réappropriant l'idée de palimpseste, le travail de l'écrivain se limite peut-être à la réécriture et à la répétition de ce qui a été dit. Dans ce sens là, Aiora Jaka comparait dans sa thèse Marinel zaharraren balada de Coleridge et le récit de Sarrionandia « Marinel zaharra » : « On peut dire que « Marinel zaharra » est la réécriture du dit poème (2012 : 322). Ainsi, on dirait bien que les mots du poème d'Angel Erro, « Oro errana da, aspaldidanik. / Oro errana dela ere errana da. / Oro errana da, bada, ezinbestean. / Oro errana da, baina ez nik. (Tout a été dit, depuis longtemps. / Il a également été dit que tout à déjà été dit. /Tout a été dit, forcément. / Tout a été dit, mais pas par moi), suggèrent ce que Sarrionandia a fait, à savoi, s'approprier les histoires écrites dans certains récits, et les réécrire. Et cette fois-ci, par contre, il réécrit ses propres récits, et l'intertextualité et la métafiction ont une place prépondérante dans la réécriture.

Tout d'abord, dans la nouvelle version, deux récits sont réunis alors qu'ils ne l'étaient pas originellement; il est dit deux fois explicitement qu'un personnage de « Gaueko enkontrua » est en train d'écrire le récit « Amodio fantasia » de *Narrazioak*, et sont annoncées l'épigraphe et l'influence qu'aura le récit. D'autre part, la structure narrative des récits « Amodio fantasia » et « Hondartzan zure pausoak » sont plus visibles et la logique littéraire interne a été mise au jour par le biais des ajouts greffés lors de la réécriture.

D'autre part, lorsque dans le récit original apparaissaient des noms d'auteurs appartenant à la littérature universelle, ces noms là ont soit totalement changé, comme dans la narration « Figlio di cane », soit d'autres noms ont été ajoutés, comme dans le récit « Ezpata arragoan ».

La plupart du temps les modifications les plus importantes et les ajouts les plus évidents ont été greffés à la fin des récits. Par exemple, dans le cas de « Figlio di cane », dans la version réécrite, il a été fait le choix d'une fin circulaire. Par contre, il semblerait que les parties ajoutées à la fin des récits « Enperadore eroa » et « Oroimena eta desira » permettent une lecture de « double communication », et outre le récit, il nous a semblé qu'il évoque peut-être également la réécriture.

Dans quelques récits réécrits de *Narrazio guztiak* se trouve amplifié l'image ou le symbole qui apparaissait de manière subtile dans la version originale. Ainsi, la référence de « cendre grise » du récit « Figlio di cane », la symbologie de la « rose » du récit « Enperadore eroa », la signification des cris dans le récit « Arima naufrago bakartiak », ou encore la connotation de la « neige » dans « Disecti membra poeta », entre autre, en se diffusant dans tout le récit, fonctionne comme un enchaînement de métaphores, se charge de sens et s'approprie une symbologie plus riche.

D'autres modifications linguistiques résultent de l'effort de mettre la langue aux normes actuelles. Dans les récits « Figlio di cane » ou « Maggie indazu kamamila » l'écrivain utilise le mot « puta » (prostituée), plus neutre que le mot « emagaldu » (pute) qui se trouvait dans les versions d'origine. Dans la version modifiée du récit « Mezurik gabeko heriotza », lorsque les personnages parlent des habitudes des gitans, il n'y a pas que le point de vue du personnage masculin qui apparaît, mais le point de vue plus paritaire du mari et de la femme.

D'autre part, entre les changements les plus significatifs, les modifications chronotopiques des récits, il faut évoquer les détails liés avec l'argument des récits et la caractérisation des personnages. Les modifications de tous les récits n'ont pas le même niveau, mais dans le cas du récit « Marinel zaharra », si dans la version initiale les faits se produisaient dans les alentours de « la côte cantabrique », dans la version modifiée cette donnée a été supprimée, mais la donnée sur le temps a

été ajoutée : l'histoire se déroule lors de la guerre du Rif. De plus, comme nous l'avons vu, la guerre d'Afrique est évoquée dans trois récits de la partie *Narrazioak*. Le récit « Anderea eta inkuboa » se déroule également « après la guerre », et d'autre part de nombreux détails sont ajoutés à l'argument du récit afin de rendre plus crédible quelques péripéties qui s'y déroulent.

Enfin, comme évoqué plus haut, de nombreux ajouts qui ont été faits dans les nouvelles versions ont à avoir avec la caractérisation des personnages, et par conséquent, il y a plus de détails sur la nature et le caractère des personnages.

En prenant en considération cette liste de conclusions, il est notable que les variantes des réécritures que nous avons étudiées donne à voir un texte en mouvement. Les textes d'origine ont été réécrits, et pas uniquement phrase par phrase, puisque les éléments paratextuels du texte ont également subi beaucoup de modifications; de même pour d'autres éléments du récit. Par conséquent, même si l'auteur a tenté dans la réécriture, de garder « l'esprit » du récit, en comparant certains récits avec leur version originale, celle-ci a subi tellement de changements que les deux versions sont difficilement comparables, et donc, il est plus juste de parler de différentes versions du même récit, puisque la réécriture s'est faite à partir de la version originale, il s'agit d'une autre phase d'écriture, et le résultat est donc difficilement comparable à la version originale.

Comme le suggère le titre *Narrazio guztiak* (1979-1990) et comme le déclare Sarrionandia dans la préface « Atariko berriketa », il a voulu rassembler les récits qui « composent un projet narratif concret », et il est évident qu'en effectuant ce recueil, une de ces intentions a été d'unifier l'ensemble. De plus, s'il a été dit jusqu'ici que les récits des livres *Narrazioak*, *Atabala eta Euria* et *Ifar aldeko orduak* constituaient « un cycle », et que dans le récit « Enperadore eroak » se trouvaient déjà les caractéristiques principales de sa prose narrative, dans le recueil *Narrazio Guztiak* les premiers textes aussi sont inclus, et l'auteur offre ainsi au lecteur en un seul exemplaire, les textes des trois premiers recueils ainsi que les trois premiers récits des débuts, tous réécrits.

2.3.2. La réécriture, la réédition et les modifications des poèmes

Pour l'analyse de la réécriture des poèmes de Sarrionandia nous nous sommes basé sur les rééditions actualisées de *Izuen gordelekuetan barrena*, *Kartzelako poemak* et *Hnuy illa nyha majah yahoo*. De plus, ce sont trois maisons d'édition (respectivement, Pamiela, Susa et Elkar) qui ont réédité ces trois livres et on peut penser que le processus de réécriture et de réédition de chaque livre a ses particularités. Quoiqu'il en soit, Sarrionandia avait, dès 1987, fait le choix de faire une sélection de ses poèmes et de les actualiser, comme on le voit dans l'œuvre *Marinel Zaharra*, pour lequel il avait repoussé l'offre de rééditer *Izuen gordelekuetan barrena*, et sélectionné quelques uns des poèmes de son premier recueil et les avait quelque peu modifiés et les avait rassemblés avec de nouveaux poèmes inédits. De plus, le livre *Marinel zaharra* est en même temps point de départ des recueils suivants, puisqu'on y retrouve les

premières versions de ces poèmes postérieurs, et que la partie *Gartzelako poemak (1980-1985)* deviendra livre en 1991, et la partie « Tren luze eta bustiak » de Marinel zaharra deviendra l'antécédent de la première partie de *Hnuy illa nyha majah yahoo* publié en 1995.

Concernant la réécriture des poèmes des livres *Izuen gordelekuetan barrena*, *Kartzelako poemak* et *Hnuy illa nyha majah yahoo*, *Kartzelako poemak* fut publié en 2011, la même année que *Narrazio guztiak*, et la principale caractéristique de l'édition est qu'il y a 6 nouveaux poèmes écrits durant l'incarcération de l'auteur. Un de ces poèmes, « El palomar », est écrit en espagnol, et c'est précisément à propos de ce poème que Sarrionandia livre quelques mots pour expliquer quand et à quel endroit il l'écrivit. Sinon, ce sont les éléments paratextuels du livre qui sont le plus évidents (la nouvelle illustration de couverture faite par Lander Garro, la nouvelle préface écrite par Otamendi, les textes d'Ordorika et Iturralde qui se trouvaient dans la première édition ont été placés en guise d'épilogue, tandis que les illustrations originelles de Josu Moreno n'ont pas été conservées). Le paratexte et le texte des poèmes ont, quant à eux, très peu changé, bien que quelques détails aient été ajoutés dans le titre et le texte des poèmes. Quant à la forme, la réédition des poèmes ne montre aucun changement de césure de vers, de ponctuation ou autre.

En 2013, les éditions Elkar rééditèrent le livre *Hnuy illa nyha majah yahoo* avec tous les changements paratextuels et autres (une édition plus ordinaire, une nouvelle couverture, les illustrations du livre d'origine ont été supprimées, une nouvelle préface signée par l'auteur: « Edizio berrirako abisua », etc.), et indique sur le livre : « Nouvelle édition ». Et la nouvelle édition de *Hnuy illa nyha majah yahoo* montre de nombreuses modifications : le sommaire et les parties sont organisés différemment (une partie a été changée de place, une nouvelle partie a été ajoutée, les poèmes originaux sont organisés différemment et d'autres poèmes ont été disposés dans un ordre différent) ; la forme de nombreux poèmes a été modifiée (la césure des vers, la ponctuation, etc.) ; les titres de plusieurs poèmes ont été modifiés (parfois seulement quelques mots ont été modifiés, mais parfois le titre a connu de profonds changements) ; de nombreux épigraphes ont été ajoutées ou modifiées (concernant les parties ainsi que les citations des poèmes) ; et enfin, même si quelques poèmes ont été conservés comme à l'origine (les poèmes ensuite devenus chansons, par exemple), chaque poème a connu une actualisation, une modification ainsi qu'une réécriture complète.

En 2014 les éditions Pamiela rééditèrent *Izuen gordelekuetan barrena*. Fait étonnant, car avant la réédition de *Marinel zaharra*, Sarrionandia lui-même avait déclaré qu'il y avait de nombreux poèmes du livre *Izuen gordelekuetan barrena* qu'il « n'appréciait plus », et qu'il n'allait rééditer que quelques un des poèmes, comme il l'avait fait pour *Marinel zaharra*. Quoiqu'il en soit, *Izuen gordelekuetan barrena* a été réédité, et encore une fois, les modifications les plus évidentes se trouvent dans le paratexte (en commençant par la couverture d'Yturralde). Sarrionandia a signé une nouvelle préface, et en les comparant avec les poèmes originaux, on se rend compte que dans la nouvelle édition tous les poèmes

ont un titre. D'autre part, tout comme dans la nouvelle édition de *Hnuy illa nyha majah yahoo*, de nombreux titres, épigraphes, et dédicaces ont été modifiés. Quant à la forme, dans plusieurs poèmes la ponctuation a été ajoutée et la césure des vers et l'organisation des strophes a été modifiée. Il est frappant, d'autre part, que lors de la réédition des poèmes originaux d'*Izuen gordelekuetan barrena* qui furent modifiés et réécrits pour le recueil *Marinel zaharra*, les modifications greffées alors ne furent pas pris en compte. Ainsi, même si cela reste une hypothèse, nous pouvons conclure que pour la préparation de la réédition de 2014, Sarrionandia se basa sur l'édition de 1981.

En effet, comme le montrent de multiples témoignages des éditions des poèmes de l'auteur, Sarrionandia n'a eu de cesse de modifier, d'arranger, et de réécrire les poèmes originaux. L'auteur cherche à ce que ses écrits soient temporaires et est en quête permanente, comme s'il devait sans cesse transformer et actualiser ses poèmes afin qu'ils n'expirent pas, car la seule chose qui ne change pas dans ces rééditions, ce sont bien les changements, qui sont hétérogènes, qui plus est. Comme il l'a exprimé dans le poème « Damuaren pelikula », il est difficile de revivre sa vie et de la réorganiser comme si c'était un film. En revanche, Sarrionandia a prouvé qu'on pouvait le faire avec les poèmes et les récits, et par conséquent, tous les ajouts et les modifications induisent la recherche d'un remake amélioré des poèmes originaux qui devient point de départ pour la réécriture.

Enfin, en 2010, Sarrionandia a publié le volumineux essai *Moroak gara behelaino artean?*. Ainsi, dans la version espagnole de cet ouvrage publiée sous le titre ¿Somos como moros en la niebla? on peut lire cette note dans les indications du livre : "Esta edición en castellano de la obra original *Moroak gara behelaino artean?* ha sido traducida por JAVIER RODRIGUEZ HIDALGO y revisada y ampliada por el autor" (Sarrionandia 2012 : 6). Et précisément, l'édition d'origine en basque comptait 709 pages (542 + 160 pages de notes), et l'édition en espagnol, elle, compte 973 pages (858 + 108 pages de notes), bien que ce soit la même maison d'édition qui l'ait publiée, et que l'édition soit la même dans les deux langues (photos, format, police, etc.). Dans l'entretien (02/12/2012) avec le journaliste Luis María Okariz publié dans le journal *Deia*, voici comment il expliquait les ajouts dans la traduction ¿Somos como moros en la niebla? :

Se amplían algunos temas, se introducen otros. Por ejemplo, al interlocutor vascoparlante no sentí la necesidad de plantearle el tema del valor de la lengua, porque pienso que tiene asumido ese valor. En castellano he introducido una línea de reflexión al hilo de *El oro de Caramablú*, de Johannes Urzidil. Era un escritor judío de Praga, amigo de Franz Kafka, y escribió un hermoso relato simbolista sobre el norte del País Vasco ambientado cuando al otro lado de la frontera se desarrollaba la Guerra Civil. La lengua, el tesoro de la montaña, es la pizca de oro que brilla en los labios de las personas; cada lengua en particular y el lenguaje como tal. He ampliado también el análisis de los conceptos de Miguel de Unamuno y Pío Baroja en relación a la política

Ainsi, dans le cas de Sarrionandia, outre les changements apportés aux rééditions des narrations et des poèmes, il a également modifié et ajouté bon nombre d'éléments dans la traduction de son essai (plus de 200 pages), et il a aussi directement participé à la traduction.

En effet, comme nous allons le voir ci-dessous, lorsque dans le développement du processus de création se réalise une auto-traduction ou une traduction en collaboration, il y a souvent des variantes par rapport à la version originale.

3. ANALYSE DU PROCESSUS DE CRÉATION DU ROMAN *EGUNERO HASTEN DELAKO* DE RAMON SAIZARBITORIA

3.1. INTRODUCTION

Nombreuses sont les raisons d'avoir choisi l'*opera prima* de Saizarbitoria comme objet d'étude. L'une d'entre elles, est la place importance qu'a le roman *Egunero hasten delako* au sein de la littérature contemporaine d'expression basque. En effet, depuis sa publication en 1969, il est devenu le jalon de la modernisation du roman basque. Mais il y avait également une autre bonne raison : en 2007, l'écrivain le réécrivit, quasiment quarante ans après sa première publication. De plus, dans cette édition, fut ajouté la préface autographe de Saizarbitoria.

3.2. EGUNERO HASTEN DELAKO: ANALYSE DU MANUSCRIT DE 1968 ET ANALYSE DES RÉÉCRITURES

Le roman *Egunero hasten delako* de Saizarbitoria a été maintes fois rééditée, et comme évoqué plus haut, l'écrivain a réécrit son *opera prima* 38 ans après sa première publication. Or, pour étudier le processus créatif de manière la plus complète possible, c'est-à-dire que pour faire une analyse de la genèse textuelle la plus complète possible, les avant-textes sont indispensables. Ainsi, nous nous sommes rapproché de Saizarbitoria afin de lui demander les traces écrites inédites du roman *Egunero hasten delako*.

C'est donc grâce à la générosité de l'écrivain que nous avons pu recevoir, dans une enveloppe, la copie du manuscrit de 1968 du roman *Egunero hasten delako*.

3.2.1. Le résultat de ratures sur l'excipit du manuscrit

La principale particularité d'*Egunero hasten delako* est la relation entre les deux plans qui constituent le récit. En effet, dans le roman publié, il n'est pas certain que les plans de Gisèle et du bavard concordent : « la complexité ne vient pas seulement de l'alternance de ces deux histoires, mais du fait qu'ils ne se mêlent pas diégétiquement (...) C'est-à-dire, que les personnages d'une histoire

n'apparaissent jamais dans l'autre histoire » (Hernández Abaitua 2008 : 105)¹. Si dans un roman apparaissent deux plans ou plus, les attentes et les préjugés du lecteur tenteront de fixer les rapports entre ces plans, mais dans *Egunero hasten delako*, comme l'union de ces deux plans n'est pas certaine, cela multiplie les possibilités de niveaux de lecture. Ainsi, le récit du bavard débute en disant que les filles seules avec une valise et qui sont sur le point de monter dans un train lui font de la peine, et par la suite apparaît le personnage de Gisèle dans une gare, avec une valise, sur le point de monter dans un train. C'est au lecteur d'interpréter le lien entre les deux histoires, puisque dans le texte ce lien n'est jamais avéré.

Dans sa thèse de doctorat, Hernández Abaitua a traité la relation entre ces deux plans. Tout d'abord, il remémore les antécédents du texte, et fait référence à la préface de J. M. Lasagabaster qui se trouve dans la deuxième édition de *Egunero hasten delako*: « Mais comme le roman est un texte unique, et qu'il doit avoir une unité, nous devons trouver la relation ou le lien qui doit exister entre ces deux histoires » (Lasagabaster 1979 : 11). Lasagabaster donne d'abord à voir les relations sémantiques qui existent entre ces deux plans, puis confirme que « le point de rencontre le plus important entre les deux histoires n'est pas celui de l'histoire ou de la fiction, mais celui de la narration, du fait de raconter ». Ainsi donc, comme le narrateur du récit de Gisèle est extradiégétique, et le narrateur du discours intérieur du personnage du bavard intradiégétique, il se pourrait que le bavard soit le narrateur de l'histoire de Gisèle. La conclusion vient aussi de lui : « Qui est, alors, le narrateur qui nous raconte l'histoire de Gisèle ? Toute la logique de la narration nous laisse penser qu'il s'agit du bavard (ibid. : 16).

Par contre, il écartera cette interprétation et proposition de lecture dans la préface du roman *100 metro* de Saizarbitoria :

Les deux axes — l'histoire de Gisèle et celle du bavard — sur lesquels s'appuie le développement de la fiction et du discours narratif du roman *Egunero hasten delako* avancent en parallèles et ne se rejoignent pas ; l'hypothèse proposée par moi-même — comme quoi le lien se fait au niveau narratif, le bavard donnant lui-même la possibilité à l'histoire de Gisèle, grâce à son flux de parole impénitent — est tiré par les cheveux. (Lasagabaster 1997: 118 [1986])

Ensuite, Lasagabaster tente de réinterpréter dans un article publié en 1989 cette affaire des deux plans se basant sur les théories de Bakhtine :

Desde esta visión de la novela, el discurso de la historia de Gisèle y del aborto no es más que una continuación o ilustración del discurso desmitificador del personaje hablador.

¹ Hernández Abaitua explique en plus dans une note de bas de page que dans la réédition de 2007 il est suggéré de manière beaucoup plus évidente que le bavard connait Gisèle.

(...)Luego las analogías temáticas, por ejemplo, el motivo de la muchacha de la maleta, no hacen sino reforzar la unidad del texto novelesco, afirmando al mismo tiempo su condición "heterológica". (Lasagabaster 1989 : 332)

Hernández Abaitua approuve la valeur de la contribution de Lasagabaster, mais propose une lecture à partir de stratégies narratives à approfondir dans le rapport entre les deux plans. Comme *Egunero hasten delako* est un roman à thèse (Sarasola 1975), c'est-à-dire qu'au fur et à mesure du déroulement des histoires du livre l'auteur veut que, par le biais de la fiction, le lecteur s'approprie une thèse, Hernández Abaitua conclut que l'écrivain use de multiples stratégies narratives afin que son idée sur le droit à l'avortement ne soit pas trop visible². Ainsi, l'auteur implicite, en utilisant des stratagèmes formels et stylistiques, fait un effort évident pour prouver au lecteur qu'il ne se trouve pas face à un roman à thèse traditionnel³.

De même, le plan du personnage du bavard servirait à mieux faire parvenir au lecteur la thèse que défend le roman, et le fait de couper le dialogue servirait également à cela, dans la mesure où cela offre la possibilité d'écarter la figure omnisciente du narrateur afin de mettre en avant des opinions diverses. En effet, en observant avec attention les marques formelles du discours (par exemple, l'importance de l'analèpse) ou bien les sujets de conversation du bavard, Hernández Abaitua confirme que le rapport des deux discours du texte est principalement idéologique. L'histoire de Gisèle donnerait à voir le cas de la protagoniste qui réussit à avorter, mais le bavard élabore un point de vue idéologique de cette action de manière judicieuse.

De plus, le fait qu'il s'agisse d'un roman à thèse explique mieux que tout autre chose la structure de l'œuvre, l'existence de deux discours qui ne se croisent jamais : l'histoire de Gisèle nécessite le soutien idéologique du bavard. Et c'est dans cela que se trouve la modernité du roman : avec une finalité qui appartient vraiment au roman traditionaliste (celle de la thèse), par le biais de techniques du récit très modernes, le contenu est renforcé beaucoup plus que dans un roman traditionnel. C'est la forme que lui donne cet engagement déguisé qui rend ce roman si moderne. Les deux histoires qui y sont racontées ne sont pas complexes, mais le discours qui est crée de l'association des deux plans l'est. La complexité ne vient pas seulement de l'alternance de ces deux histoires, mais du fait qu'ils ne se mêlent pas diégétiquement. Et c'est le fait de démontrer qu'il s'agit d'un roman à thèse qui montre le mieux le rapport entre les deux histoires, car là se trouve la clé pour comprendre pourquoi le roman est organisé de la manière dont il est organisé (Hernández Abaitua 2008 : 178).

²Dans l'édition de 2007, Saizarbitoria donne raison au chercher : « dans mes romans, il y a toujours, ou presque toujours – toujours, je dirais – l'intention de défendre une thèse [...] et c'est le fait d'intégrer ces messages [sociaux ou politiques] – de façon masqué, je pourrais dire – qui me donne le plus de travail » (Saizarbitoria 2007 : 10).

³ Il semblerait que cette tentative de camoufler la thèse défendue ait eu une influence, puisque le lecteur s'étant chargé de la question de la censure du livre jugea ainsi : « Aunque el aborto se realiza no se impone la tesis de la moralidad del aborto sino que recurre a la moral de circunstancias ».

D'autre part, en tenant compte des mots de l'auteur dans la préface de son manuscrit — « Ce que vous allez lire n'est ni un roman, ni un essai. Je ne sais pas ce que c'est (ou plus exactement, je ne sais pas ce qui en est sorti) » (f°2r) —, il semblerait que le double plan porte avec lui la question du genre littéraire. En effet, bien que l'écrivain ne situe pas son œuvre dans le genre du roman ou de l'essai, la lecture du roman à thèse expose le croisement de ces deux genres. De plus, et même si l'auteur n'a pas confirmé qu'il s'agit là d'un essai, il faut dire que se tient là en quelque sorte un projet d'essai, comme le montrent le schéma du brouillon et le manuscrit, car l'écrivain y utilise le terme « essai » pour nommer les parties concernant le plan du bavard.

Comme évoqué plus haut, l'accueil et les principales lectures critiques de *Egunero hasten delako* proviennent de l'analyse du rapport des deux plans du roman, puisque c'était, entre autre, la nouveauté formelle essentielle que proposait le premier roman de Saizarbitoria. Quoiqu'il en soit, toutes ces analyses ont été faites sur le texte *Egunero hasten delako* datant de 1969.

En effet, Saizarbitoria réécrivit *Egunero hasten delako* en 2007, et dans le 15e chapitre de la nouvelle édition il apparaît beaucoup plus clairement que le bavard connait Gisèle, et que, par conséquent, les deux plans ne feraient qu'un à ce moment-là de l'histoire, bien qu'il ne soit pas dit de manière explicite que l'homme que Gisèle connait est bien le bavard. Hernández Abaitua évoque également cette question dans une note de bas de page, mais comme son analyse se limite à la version de 1969, il ne prend pas en compte la nouvelle édition de « *Egunero hasten delako* du XXIe siècle ». Mais avant l'analyse de la réécriture de 2007, on doit regarder la fin du manuscrit, car il y a de nombreux éléments à propos de la question du lien entre les deux plans de l'histoire.

Dans les deux dernières pages du manuscrit (f°41r-f°41v), on apprend que le bavard se trouve à la gare, et il dit ainsi : « Behin, hementxe bertan Durkehin'eko estazioan. Denbora ba duzu adiskide, historia bat kontatuko dizut...". Dans le dernier paragraphe de l'édition publiée, il y a quasiment les mêmes mots : « Esan gero zuk, gizonen legeak, Naturak, hala destinoaren joku txar baten jolas den gaztea den kulpablea... Gaur Ez! edo bai! Esan behar da garbia izateko ez gure denboran bezala buruko jestu nabarrak (anbiguos) egin da pasa... ».

Enfin, vient ce qui doit être le dernier paragraphe du manuscrit. Mais, étonnamment, les cinq dernières lignes sont raturées, d'un geste plus appuyé que les ratures antécédentes du manuscrit, qui plus est (il s'agit d'une rature faite de lignes diagonales dans les deux sens). Fort heureusement, le texte se trouvant sous les ratures reste lisible et est significatif : « ...Historia. Ba, trenari itxoiten zegoen neska maleta batekin bakarrik, trenari itxoiten zegoen neskatilla bat ikusi nuen: Guissele Sergier. Hogeita bi urte, kirrua, begi urdinak, luzea, mehea... Dena. Bonboi bat ».

Il s'agirait là des mots du texte qui à un moment donné furent les derniers, puisque ensuite une date est inscrite après une espace vide, vers la droite de la feuille : « Fribourg – 1968'go – Aprillakren 25 ».

Quoiqu'il en soit, les mots qui à un moment donné furent les derniers du manuscrit, sont raturés, et dans la marge de droite une clé indique l'extrait qui remplacera le texte raturé:

Saint Amand-ekin 6gn kabinara. Nola, neria ere zurea baino lehen? Aizu andereño anulatu zazu mesedez. Saint Amand

anulatuta. Geroxeago deituko diot nire izebari. Gaur ez! edo Bai! esan behar da garbia izateko ez gure denboran bezala buruko jestu nabarrak baita ez esan nahirik egin eta pasa. Ezin egin daitekeena zera da prolemak sinplifikatu prolemak

Les dernières pages du manuscrit donc, offrent une information importante : d'une part, parce qu'on peut y trouver des indices pour répondre à la question du lien des deux plans du roman, et d'autre part, parce qu'on peut lire la première mention du centre téléphonique dans les derniers mots ajoutés après le passage raturé au dernier moment.

De même, les ratures de la dernière page permettent de voir l'évolution du brouillon et de distinguer les différentes phases d'écriture. En effet, il est évident que l'extrait qui a été remplacé à la fin a été ajouté après la rature du dernier paragraphe. Mais, il y a justement des indices qui montrent que la date indiquant la fin d'une phase d'écriture était écrite avant d'avoir écrit le texte de substitution. En effet, la note écrite postérieurement à la rature débute trois lignes avant la date, et s'interrompt à l'endroit où est inscrite la date, et continue plus bas. Par conséquent, on peut facilement conclure que la date fut ajoutée après le dernier paragraphe, et que le texte de substitution ajouté une fois avoir raturé le texte correspond à une autre phase d'écriture. De plus, même si c'est la main du même écrivain qui a écrit les deux passages, la graphie des dernières lignes et celle des notes ajoutées par la suite est assez différente.

La dernière page devient donc l'expression d'un texte en mouvement, car elle contient l'évolution que le texte a connu depuis le brouillon jusqu'à la publication. En effet, lors d'un moment précis d'une phase d'écriture, l'excipit du manuscrit donnerait à voir le début de l'histoire que le bavard racontera à son interlocuteur, et pour cela, la description de Gisèle que le lecteur aurait déjà lu serait une fois de plus répétée à la fin du roman, en éclaircissant la question du rapport entre les deux plans et en faisant entendre que le narrateur de l'histoire de Gisèle est le bavard. Ainsi, en répétant au dernier moment la phrase « Guissele Sergier, hogeita bi urte. Kirrua begi urdinak, luzea eta mehea. Dena bonboi bat » qui se trouve précédemment dans la page f°8 du manuscrit, et en ajoutant au préalable la phrase « Ba maleta batekin, bakarrik, trenari itxoiten zegoen neskatilla bat ikusi nuen », l'histoire de Gisèle et celle du bavard coïncideraient diégétiquement à ce que fut à un moment donné la fin du récit se trouvant sur le manuscrit. De plus, ce sont ces mots-là qu'on retrouve dans le roman lors de la première description de Gisèle, et il s'agirait des derniers mots qui apparaitraient à un moment donné d'une phase d'écriture du manuscrit.

L'analyse du manuscrit montre ainsi qu'avant de raturer les mots de l'excipit et d'ajouter le nouvel extrait, l'écrivain avait dans l'idée de faire coïncider les deux plans à la fin du roman et d'éclaircir ainsi la question du rapport entre les deux histoires. Et par conséquent, la lecture que Lasagabaster proposait dans la préface de la deuxième édition, c'est-à-dire que le narrateur de l'histoire de Gisèle est bien le bavard, serait évident et explicite.

Mais, comme le montre le manuscrit, les mots qui furent les derniers à un moment donné de l'écriture ont été raturés, et en conséquence, par ce mouvement de l'écrivain, ils ne seront pas les derniers mots du roman. Raturer ces derniers mots sera décisif dans l'évolution du roman *Egunero hasten delako*, parce que, d'une part, cela empêche d'éclaircir le rapport entre les deux plans, et justement, c'est le fait que ces deux plans ne coïncident pas qui fait, entre autre, que le premier roman de Saizarbitoria fut novateur et original quant à sa technique de récit. Comme nous l'avons évoqué plus haut, il faudra effectuer de multiples lectures et interprétations pour qu'apparaissent le rapport entre les deux plans, qu'il s'agisse de rapports sémantiques, de liens narratifs, ou ceux concernant la tentative de l'écrivain d'élaborer un roman à thèse moderne et effectif. Quoiqu'il en soit, et il ne nous semble pas en disant cela que nous exagérons, la rature qui a été faite à un moment précis a conditionné l'écriture du roman, et par conséquent, a également conditionné totalement les lectures postérieures.

D'autre part dans les lignes ajoutées après avoir raturé l'excipit du brouillon, il apparaît de manière évidente que le bavard se trouve dans le centre téléphonique, ("Saint Amand-ekin 6gn kabinara. Nola, neria ere zurea baino lehen? Aizu andereño anulatu zazu mesedez. Saint Amand / anulatuta. Geroxeago deituko diot nire izebari") bien que jusqu'alors il ne soit fait nulle mention du centre téléphonique et que le personnage se trouvait tout le temps dans la gare. Ce dernier changement montre donc que l'auteur a déjà fait le choix des deux lieux pour placer le personnage du bavard, c'est-à-dire dans la gare et dans le centre téléphonique. Par conséquent, les dernières lignes qui ont été ajoutées dans la dernière page du manuscrit donnent déjà à voir les deux lieux où se situera le personnage du bavard dans le roman Egunero hasten delako, bien que nous n'ayons pas trouvé dans le reste du brouillon d'autres notes où il soit fait mention du centre téléphonique, ni de proposition de correction à prendre en considération dans les modifications postérieures ou encore d'autres métacommentaires. En effet, l'ajout des dernières lignes aura comme effet, au minimum de devoir réécrire les passages concernant le personnage du bavard, en le situant dans deux endroits différents, et en divisant le plan du personnage en deux.

Concernant la rature de la dernière page du manuscrit et l'ajout de l'extrait, nous avons déduit que l'ajout a été fait une fois avoir apposée la date de fin dans la première version du brouillon, que les ratures et l'ajout des lignes de substitution correspondent à deux phases spécifiques d'écriture. Quoiqu'il en soit, en analysant ce que donne à voir le manuscrit, nous ne pouvons donner d'autres explications à propos du motif de cette modification. Il se pourrait qu'une fois avoir remis le manuscrit

à Sarasola, et par suite de l'intervention de celui-ci, en même temps que les propositions de corrections, il ait également été question de la fin apparaissant sur le manuscrit, et que si Sarasola a pris part à la dernière correction du roman, il ait eu une influence sur la modification des dernières lignes. Précisément, les mots de la préface de la première édition de *Egunero hasten delako* de Sarasola laissent entendre qu'il ait eu connaissance des quelques difficultés rencontrées par l'auteur lors de cette phase d'écriture du roman :

Pour comprendre le roman de Saizabitoria dans sa globalité, il faut être doté d'une sensibilité, et cette sensibilité peut s'obtenir seulement en se plongeant dans les courants littéraires actuels. Il a ainsi réalisé un roman audacieux, surtout par son aspect technique et formel. A cause de cela, on peut être confronté à une grande complexité. Et je dois reconnaître que l'auteur a aisément trouvé une solution aux problèmes nombreux et difficiles qu'il a rencontrés (Saizarbitoria 1969 : 9).

Et concernant la forme et la technique du roman, un des problèmes les plus difficiles à résoudre pourrait être de donner à voir ou de dissimuler les rapports existants entre les deux plans. Si les mots de l'excipit du manuscrit ne furent pas effacés, à la fin du roman il apparaîtrait de façon évidente que le narrateur de l'histoire de Gisèle est le personnage du bavard. Mais le dénouement des deux plans à la fin du roman donnerait un aspect beaucoup plus traditionnel au roman, et donc, pour écrire un roman qui soit techniquement novateur et moderne, l'auteur a écarté cette possibilité et il est évident que finalement d'autres moyens ont été utilisés pour mettre les deux plans en liens, à l'avantage d'un roman à thèse plus polyphonique et ambigu.

Mais en laissant de côté les hypothèses et les éventuelles lectures, ce que nous montrent le manuscrit avec certitude, c'est que les lignes ajoutées une fois la rature effectuée sont de la main de l'auteur et qu'elles appartiennent à une phase d'écriture postérieure. Mis à part cela, tout le reste ne serait qu'hypothèse.

3.2.2. Comparaison du manuscrit et de la première édition de 1969

Entre le manuscrit d'*Egunero hasten delako* datant de 1968 et la première édition de 1969 il y a eu de nombreuses modifications significatives.

Tout d'abord, il ne faut pas oublier que l'avant-texte de 1968 est un témoignage appartenant à la sphère privée de l'écrivain, que c'est un manuscrit moderne, et concernant la phase d'écriture du roman, ce n'est nullement un avant-texte de la phase d'avant publication qui montrerait très peu de corrections. Ainsi, dans le brouillon du roman, on trouve des traces évidentes du texte en construction: les doutes et les hésitations de l'écrivain (l'exemple le plus frappant serait la suppression des lignes qui furent finales à un moment donné du devenir du roman), les

métacommentaires (« à allonger », « à travailler », etc.), l'importance des corrections, les indéterminations du discours du bavard (la situation, la question du narrateur)...

De plus, après avoir comparé les deux témoignages, l'évolution qu'il y a eu entre le manuscrit de 1968 et la première édition de 1969 est évidente. D'une part, des ajouts concernant la structure ont été greffés: outre les segments de texte qui ont été ajoutés ici et là (par exemple dans le discours du bavard), des chapitres entiers ont été ajoutés (les chapitres 6, 7 et 9), de longues parties de chapitres (dans les chapitres 11, 12 et 13), et un article du journal *Le Temps*. D'autre part, tous les éléments péritextuels du manuscrit ont été effacés. Enfin, dans la publication, des modifications de style et de forme ont aussi été concrétisées: dans le manuscrit, l'histoire de Gisèle qui était écrite principalement à la 3e personne a été modifiée et est écrite à la 1e personne, et le tutoiement aussi a pris plus de place.

En prenant en compte tous ces changements, nous pouvons conclure qu'entre le manuscrit de 1968 et l'édition de 1969, il y a eu au moins une autre phase d'écriture. Bien que nous n'ayons pas de traces des modifications apportées entre le manuscrit de 1968 et la première édition, il est évident que l'avant-texte de 1968 soit encore loin de la version dite définitive qui sera éditée. Les chapitres et les longs extraits ajoutés en sont la preuve. Mais d'un autre côté, il y a l'excipit d'un moment donné : dans le manuscrit le personnage du bavard se situe tout le temps dans la gare, jusqu'à ce que dans l'extrait substituant les dernières lignes raturées apparaisse le centre téléphonique ; et cette décision fait que le personnage du bavard se situe dans deux endroits plutôt qu'un seul, et partant, oblige l'auteur à adapter quelques extraits de la phase d'écriture précédente qui se déroulaient dans la gare.

Enfin, la question du rapport entre les deux plans prend une grande importance dans l'avant-texte, puisque ce qui à un moment donné fut l'excipit est raturé dans le manuscrit, et on y laisse entendre que l'histoire de Gisèle pourrait être racontée par le personnage du bavard. Mais l'écrivain a écarté cet excipit, et bien qu'il suggère une autre sorte de lien (ou de non-lien) entre les deux plans, il faut souligner l'intuition de critiques tels que Lasagabaster, car c'est lui qui laissa entendre qu'il existait un rapport entre les deux plans tel qu'on le voit dans ce que fut le texte à un moment donné.

Après avoir comparé l'avant-texte du brouillon manuscrit de 1968 du processus de création de *Egunero hasten delako* et la première édition de 1969, nous avons donc analysé comment le texte qui était en devenir dans l'avant-texte s'est stabilisé dans la publication du roman. Mais bien souvent la première édition d'un texte n'est pas définitive, et nous allons maintenant voir que le processus de création d'*Egunero hasten delako* ne se termine pas une fois le texte publié. Lorsque Saizarbitoria réécrit son roman, la première édition de 1969 devient avant-texte de la réédition de 2007. C'est ce que nous pouvons voir en comparant les deux éditions.

3.2.3. Analyse de la réécriture de 2007

Comme le précise Saizarbitoria dans la préface, il a revu son texte sans trahir la version précédente, car il devait continuer à être le même: « Je dirais que j'ai réussi à me libérer des incorrections narratives qui, ici et là, portaient atteinte au roman, tout en maintenant la première version dans ce qu'elle était et en éclaircissant une question ou autre. » (ibid. : 20-21). Mais un texte sera difficilement le même qu'avant à partir du moment où on y apporte des modifications, et donc, le résultat de la réécriture est une version qui est différente de la version initiale ayant subi des changements. D'autant plus différente lorsque des éléments tels que les choix linguistiques et lexicaux de la première édition ont été modifiés par l'auteur pour la réédition.

Il est vrai d'autre part, que les modifications apportées lors de la réécriture n'ont pas d'effets sur l'argument, c'est-à-dire que la trame principale de l'argument, les protagonistes du roman ou encore les ressources narratives principales restent les mêmes. Mais dans un sens large, l'argument ou la caractérisation des personnages sont constitués par l'addition de détails, et comme dans la nouvelle version de nombreux détails ont été ajoutés, supprimés, adaptés, modifiés, déplacés ou transformés, la réédition de 2007 du roman *Egunero hasten delako* offre une version différente des versions précédentes.

Des citations intertextuelles ont été ajoutées dans *Egunero hasten delako* de 2007 : on y convoque Lolita et Nabokov, Renoir et le *Déjeuner des canotiers*, Roméo, Tolstoï, Beckett et *En attendant Godot*, ou encore Sartre, souvent en lien avec la caractérisation des personnages.

Ainsi, le personnage du bavard utilise le prénom de Lolita pour nommer quelques jeunes filles françaises, et il souligne que lui-même n'est pas Nabokov, car il ne tuerait pas de papillons, ni ne séduirait de fillettes. Par contre à Gisèle, Maurice fait penser au canotier de Renoir, et Jean-Louis appellera Maurice Roméo en raison de sa passion pour l'amour. D'autre part, dans la description de la chambre de Jean-Louis, la grande lithographie du *Gernika* de Picasso a été ajoutée à côté des affiches de films, alors qu'avant on y évoquait seulement des posters pornographiques...

Comme dit plus haut, grâce à ces détails, les personnages gagnent une autre sorte de caractérisation, surtout les personnages de Maurice et de Jean-Louis. Les changements sont maigres mais significatifs, car après la nouvelle description de la chambre de Jean-Louis, c'est un autre Jean-Louis qu'il faut maintenant imaginer.

D'autre part, comme Gisèle est étudiante en philosophie, dans la version réécrite l'auteur a greffé les noms de Whitehead, Benet, Platon ou Aristote, qui sont évoqués respectivement de la bouche de Jean-Louis, du bavard et du docteur Rossier.

Enfin, une autre mention intertextuelle qui a été ajoutée concerne le livre que Gisèle est en train de lire dans la gare de Durkheim. Dans la première édition de *Egunero hasten delako*, la phrase d'incipit de *La Perle* de Steinbeck était transcrite, et bien que la scène du réveil ait été maintenue dans la réédition de 2007, la phrase de la citation a été substituée : « Paulina esnatu zenean, besoa luzatu eta izara haztatu zuen. Bakarrik zegoen ». Malheureusement, nous n'avons pu lier la nouvelle citation avec aucune œuvre. Mais il se pourrait que les mots de la fin « bakarrik zegoen » (elle était seule) aient été réécrits pour souligner la solitude de Gisèle. Pas en vain, car le narrateur parle de la solitude de Gisèle, et il faut rappeler que lors de la première description de la protagoniste, le dernier mot est également « bakarrik » (seule) : « Gisèle: neska bat eserita maleta batekin, geltokian, jende artean. Bakarrik ».

Voici les changements concernant l'avortement et les docteurs : depuis la première édition de 1969, en 38 ans les pratiques gynécologiques ou celles concernant l'avortement ont énormément évolué, et dans la réécriture de *Egunero hasten delako* cela se ressent également. Ainsi, la scène du test de grossesse qui était fait dans le cabinet du docteur Miller a été modifiée, et si dans la première version le test se faisait par le biais d'une auscultation, dans la réédition c'est un test d'urine qui l'a remplacé. D'autre part, en comparant les deux versions de la scène de l'avortement et de la scène postopératoire, la deuxième version est beaucoup plus aseptisée, contient moins de dramatisme, et est dépourvu de sang, de douleur et de cris. De même, les conversations de la protagoniste avec les médecins ou avec les femmes de la salle d'attente ont été actualisées.

Dans l'article en faveur de la légalisation de l'avortement du journal *Le Temps*, l'argumentation qui était utilisée pour dénoncer la vision de la morale catholique contre l'avortement a été modifiée. Dans la version antérieure le débat ce centrait sur l'âme du fœtus, mais cette fois-ci l'écrivain évoque les points de vue divergents de certaines religions à propos du moment où l'embryon devient humain. D'autre part, afin de dénoncer le pouvoir que l'Église continue d'avoir sur le sujet de l'avortement, l'auteur a, entre autre, ajouté le personnage de la femme d'origine italienne.

Voici les variantes concernant les personnages : dans la nouvelle version, comme pour le personnage d'origine italienne, Gisèle parlera avec davantage de femmes venues au cabinet des médecins.

Par contre, la présence de plusieurs autres personnages a été limitée ou réduite. C'est la cas du docteur Miller qui est le plus frappant, car dans les versions précédentes il apparaissait à trois reprises et outre cela il jouait un rôle important puisqu'il dirigeait Gisèle vers le docteur Fontanaz. Dans la réédition en revanche, le personnage de Miller n'apparait qu'une seule fois, et Gisèle va aller voir le docteur Fontanaz grâce à un événement du passé de son amie Berthe.

D'autre part, les deux religieuses de son enfance dont Gisèle se souvient s'appelaient, dans la première version, Sœur Justine et Sœur Felicitas, tandis que dans la version réécrite le nom de Sœur Felicitas a

été supprimé et le nom de Sœur Justine est évoqué à deux reprises dans ses souvenirs. Ainsi, au lieu d'avoir trois personnages de second plan, la réédition de 2007 n'en compte qu'un seul.

Toutefois, les personnages qui ont été ajoutés dans la version rééditée ont plus d'importance que les personnages dont la présence a été restreinte. Il faut d'abord mentionner le personnage de la mère de Gisèle, qui est plus présente que dans la première version. Dans les versions antérieures, Gisèle pense à sa mère seulement à des moments précis, mais dans la nouvelle version la présence de la mère et la relation mère-fille a gagné de l'importance.

Parmi tous les personnages ajoutés dans la nouvelle version, le plus important est le vieil homme de la gare qui se rapproche vers Gisèle. Il est évident que ce personnage pourrait bien être le bavard, car il s'agit d'un homme à l'odeur de tabac noir qui s'approche vers la jeune fille qui se trouve seule dans une gare avec sa valise, afin de lui parler de manière courtoise. Ainsi, dans la réécriture on peut bien voir qu'il y a eu l'intention à un moment donné de faire coïncider les deux plans du roman Egunero hasten delako, de manière bien plus explicite que dans les versions précédentes. Partant, c'est la réécriture de la question des deux plans du roman qui nous est proposée dans la nouvelle version. Comme nous l'avons vu, à un moment précis du brouillon manuscrit, le roman aurait pu se terminer lorsque le personnage du bavard se met à raconter l'histoire de Gisèle. Mais l'écrivain, en effectuant une rature, décida d'exclure cette possibilité et de ne pas réunir explicitement ces deux plans dans la première édition d'Egunero hasten delako. Comme nous l'avons déjà évoqué, la question des deux plans qui se croisent mais qui ne coïncident jamais est la caractéristique du roman qui a engendré diverses interprétations de la part des lecteurs et des critiques littéraires. Et dans la réédition de 2007 également, en ajoutant la scène où le personnage du bavard fait la connaissance de Gisèle, l'écrivain expose une relecture de la question en multipliant ainsi les interprétations qu'on peut en tirer, mais sans démentir les interprétations faites jusqu'alors.

En effet, la transformation des détails qui donnent à entendre que les deux plans coïncident ou ne coïncident pas peut être un exemple paradigmatique pour donner à voir les variantes du processus d'écriture d'*Egunero hasten delako* qui a connu plusieurs phases d'écriture.

4. ANALYSE DE L'ÉVOLUTION GÉNÉTIQUE DES ŒUVRES DE BERNARDO ATXAGA

4.1. INTRODUCTION

Bernardo Atxaga est l'écrivain d'expression basque qui a le plus usé de la réécriture comme moyen de création : « Si parmi nos écrivains il y a un écrivain qui n'a eu de cesse de réécrire et de modifier ces textes, c'est bien Bernardo Atxaga » (Olaziregi 2009 : 291).

En effet, il est certain que la réécriture est une constante dans le parcours littéraire d'Atxaga (Olaziregi 1999; Aldekoa 1992), c'est-à-dire que dans le processus d'écriture d'Atxaga la réécriture est une caractéristique intrinsèque (Olaziregi 2009). L'écrivain a proposé diverses réécritures novatrices, de relectures et de réinterprétations, cela depuis ces premiers travaux, et dans des genres littéraires différents: ainsi, plusieurs témoignages du processus de création ont changé de genre littéraire (Egaña 2009); en d'autres occasions, un texte a été libéré de son contexte pour ensuite être greffé dans un autre contexte et pour ainsi ajouter au texte d'autres sortes de qualités; plusieurs avant-textes de l'écrivain sont accessibles pour étudier l'évolution d'un processus d'écriture; il faut également considérer les (auto)traductions faites par l'écrivain comme des versions créées dans une langue à partir du texte original (Garzia 1990; Lopez Gaseni 2005; Manterola 2014).

Le fait de réécrire un texte offre la possibilité de l'observer sans cesse et l'écrivain qui a tendance à réécrire, plutôt que de considérer un texte élaboré ou publié comme terminé, est prêt à remettre un texte en mouvement, à rendre un texte ou un écrit une « machine à remonter le temps », et se mettre à le réécrire d'une façon différente. En effet, en prenant les bases de la littérature comparée en considération, dans un sens large et en suivant les dires de T. S. Eliot, la revendication de Sarrionandia « toute la littérature est littérature de la littérature » laisse entendre que toute expression littéraire est également réécriture de la tradition, c'est-à-dire que chaque texte fait partie d'un réseau intertextuel. De plus, certains écrivains réécrivent sans cesse leurs propres textes au-delà des liens intertextuels, et le concept d'« autoréécriture » utilisé par Pochelu (2010) pour définir le processus d'écriture du roman *Soinujolearen semea* d'Atxaga est également utile pour définir les autres processus d'écriture de l'écrivain.

D'autre part, les travaux de réécritures d'Atxaga ne sont pas homogènes et les résultats sont très divers. Si on s'appuie sur l'époque expérimentale ou avant-gardiste de l'écrivain, on peut dire qu'Atxaga, en s'appropriant la formule *Make it new!* d'E. Pound, réussit à renouveler la narration par le biais de l'hybridité. Ainsi, l'ossature de l'œuvre structurée de façon à associer les éléments hybrides fera souvent en sorte de greffer les textes ici et là, même si ces textes appartenaient précédemment à un autre contexte. L'influence sociale qu'eurent les avant-gardistes est aussi à prendre en

considération, et la revue *Pott* que dirigea Atxaga eût elle aussi un rôle important. D'autre part, dans la voie de l'expérimentation, Atxaga travailla sur de nombreux sujets de façon très diverse, et grâce à ces réécritures, certains éléments sont devenus nécessairement récurrents.

D'autre part, durant son époque d'Obaba, Atxaga travailla la narration et pour ce faire, il réécrivit certains récits déjà publiés et les greffa dans le livre *Obabakoak*, car la structure novatrice du livre appelée « narration contextualisante » (Gabilondo 1994 ; Olaziregi 1999) le permettait. De plus, dans les textes étant axés également sur Obaba de nombreux sujets se retrouveront d'une œuvre à l'autre.

En effet, la réécriture a toujours eu une grande place dans le parcours littéraire d'Atxaga, et plus le développement littéraire de l'écrivain a été complexe, plus son aptitude pour la réécriture s'est renouvelée. Dans une œuvre comme *Soinujolearen semea*, il y recueille et réutilise tout ce qu'il a écrit précédemment, par le biais d'un travail spécial de réécriture. Il en a fait de même avec ses essais ou quelques uns de ses livres pour la jeunesse.

Enfin, Atxaga explique qu'en traduisant ses œuvres, le fait de chercher une version différente de l'originale, l'exercice de réécriture de l'écrivain fait partie du processus de création. « Dans l'épistémologie postmoderne de la traduction il est maintes fois évoqué le pouvoir de transformation accompli lorsque le traducteur transforme, réécrit ou révise un texte » (Jaka 2012: 56), et donc, comme traduire est aussi un exercice de création, cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'auto-traduction. En effet, l'écrivain-traducteur qui a écrit la version d'origine aurait la possibilité de prendre plus de liberté, et donc le pouvoir d'ajouter des variantes. Par conséquent, lorsque, par le biais de l'auto-traduction, une version dérivant de la version d'origine mais différente de celle-ci est créée, elle devient une autre étape du processus de création. Et comme l'a confirmé la thèse de doctorat de Manterola, Euskal literatura itzulia. Bernardo Atxagaren lanak erdaretan, le cas des traductions d'Atxaga se situe dans cette voie.

4.2. ANALYSE DES AVANT-TEXTES

Comme nous l'avons dit plus haut, dans le parcours littéraire d'Atxaga la réécriture des textes a une place très importante, et cela est évident dans les textes que l'écrivain a écrits, réécrits, édités, réédités. Par conséquent, plusieurs des œuvres éditées, offrent l'opportunité d'analyser les liens et les interactions qui existent entre elles, d'analyser également l'évolution des textes. Si cela arrive pour les œuvres publiées, il se pourrait que dans le processus d'écriture qui est plus visible, les liens soient encore plus étroits entre les textes. Pour ce faire, il est indispensable d'analyser les avant-textes. Parmi les recherches évoquées, Olaziregi a comparé l'avant-texte de *Bi anai* et sa version publiée; mais parmi toutes les recherches, c'est celle de Pochelu qui est à signaler. En effet, en analysant les avant-textes de *Soinujolaren semea* d'Atxaga elle a développé une méthodologie pour faire apparaître le processus d'écriture de ce roman et la place de certains textes précédents réécrits et introduits dans ce roman.

Ainsi, afin de recueillir davantage d'avant-textes, nous avons nous aussi rencontré Atxaga, et grâce à sa générosité, nous avons pu obtenir plusieurs avant-textes. En le rencontrant, nous souhaitions obtenir quelques avant-textes de l'écrivain, mais, poussé par l'intérêt suscité par l'analyse des éditions du livre *Ziutateaz*, nous souhaitions également assouvir une certaine curiosité à propos des textes des débuts de l'écrivain. En conséquence, les avant-textes obtenus sont antérieurs aux années 1990, et plus précisément, leur datation se situe entre 1974 et 1988.

Tout d'abord, il convient de préciser que le matériel obtenu par Atxaga est abondant, et que pour notre recherche, nous avons donc fait des choix précis.

4.2.1. Camilo Lizardi: analyse d'un incipit

C'est avec la note « Le début du chemin hésitant qui allait se terminer à OBABAKOAK » qu'Atxaga a intitulé l'ensemble des avant-textes que nous allons analyser, et une des premières pierres de ce chemin caillouteux que nous allons aborder sera le texte « Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena ». Le récit fut publié en 1982 et remporta le prix Irun Hiria en 1981. C'est dans ce texte qu'apparut Obaba pour la première fois. Et c'est également ce récit qui ouvre le livre *Obabakoak*.

Parmi les avant-textes, en même temps que la version précédant le récit publié « Camilo Lizardi », on y trouve l'incipit du récit, c'est-à-dire qu'on y voit les premières notes autographes où l'on voit ce qui deviendra par la suite le tout début du récit.

Concernant l'avant-texte du récit « Camilo Lizardi », le brouillon est constitué par huit pages écrites à la machine, mais il manque malheureusement la dernière feuille du récit. Paradoxalement, il nous arrive donc la même chose qu'au narrateur du récit : comme la lettre de Camilo Lizardi trouvée dans la fiction n'est pas totalement lisible, l'explication du narrateur est également partielle, et dans notre cas, nous n'avons pas non plus eu entre nos mains la totalité du récit. Comme il nous manque donc la dernière page du récit, on ne peut pas savoir précisément quelle est la fin de l'avant-texte du récit « Camilo Lizardi ». En effet, en comparant l'avant-texte avec la version publiée, on peut voir que sur l'avant-dernière page du récit de l'avant-texte se trouvent plusieurs modifications, et peut-être que sur la dernière page il y en avait également, mais sans traces, impossible de confirmer cette hypothèse.

En comparant l'avant-texte avec la version publiée, le fait que des modifications se trouvent sur l'avant-texte confirme que ce témoignage est antérieur. Il ne s'agit pas de modifications très importantes, l'écrivain change l'organisation des phrases ou apporte des changements lexicaux, et cela, surtout dans le dialogue entre le personnage de Matias et le protagoniste Camilo Lizardi, et plus précisément, dans le passage ou Matias va lui demander l'autorisation de tuer le sanglier blanc. Parmi les phrases qui existaient dans l'avant-texte et qui ont été effacées dans le texte publié, il faut souligner

un détail qui évoque l'attitude de Matias : « niri ez dit ajolik eiztari jendeari guertatuac!-moztu cichian copeta arro alchaz! Nic esan nien! Basurdeac eguiten dituan calteac ez naute cipitzic ere quezcatzen!". "Cerc, orduan?" lui demande Camilo Lizardi, mais dans le texte il n'y a pas sa réponse, en laissant penser que ce qui l'inquiète est le fait que le sanglier pourrait être Javier, ainsi que la relation entre l'enfant et Camilo Lizardi.

Enfin, parmi les principales modifications, une des prolepses que fait Camilo Lizardi a été déplacée — « baña au guztia gerora ezagutu diat » —, et une autre prolepse a été effacée : "Nik ori jaquin izan banu! … niri bai inporta cidala non pentsatzen zuen iltzea jaquitea!". Les autres modifications, comme nous l'avons dit, ne sont pas significatives : ainsi, dans la version publiée, le personnage portera la patte coupée du sanglier enveloppée dans un mouchoir, Matias expliquera les raisons de la souffrance du sanglier, etc.

Il s'agit là de menues modifications ou de peu d'importance quant à l'argument du récit, et puisqu'elles ne seront pas maintenues dans le texte publié, nous concluons que l'avant-texte qui est l'objet de notre recherche est la version antérieure à celle envoyée au concours, et qu'elle date donc tout au plus de 1981, ou peut-être même d'avant.

Atxaga, en même temps que la version du récit de « Camilo Lizardi », a également conservé la trace manuscrite de l'incipit écrite sur une seule feuille. Pour rappel, l'incipit est composé des tout premiers mots ou des toutes premières phrases d'un texte.

Une note écrite par Atxaga se trouve également jointe à la feuille : "Lehen apuntea 'Camilo Lizardi' izango zen ipuinerako. Apuntea irrati saio baterako egina dago → ikus orri ostea nahiz gero libururako gorde nuen". Et précisément, le verso de la page d'incipit donne à voir la technique qu'Atxaga utilise pour créer des pièces de théâtre : la page est divisée en deux par un trait vertical, et comme nous allons le voir par la suite, sur le côté gauche, l'écrivain précise des détails dramatiques et des annotations, tandis que sur le côté droit on peut y lire quelques mots et dialogues de la pièce.

A propos des six premiers récits du livre *Obabakoak*, Atxaga donna une conférence le 21 novembre 2011 à la Faculté de lettres de Vitoria, et évoqua l'époque du récit « Camilo Lizardi ». Ainsi, il rappela qu'en 1980 il alla à Barcelone et se mit à y écrire des récits, scénarios et histoires radiophoniques, et que c'est de là que virent le jour, entre autres, les ouvrages d'*Antzoki iluna*. C'est aussi pour la radio qu'Atxaga commença à écrire ce qui par la suite allait devenir le récit de « Camilo Lizardi ». Dans cette conférence il révéla qu'il voulait raconter comment tout un village s'impliquait dans la chasse au sanglier, comme l'avait fait John Huston au cinéma avec *Moby Dick*. Mais que finalement, au lieu d'un récit radiophonique il écrivit une histoire, et que pour ce faire, grâce au récit de la lettre, il rallongea l'histoire en mélangeant les voix du curé et de l'étranger. De même, il ajouta qu'il souhaitait développer une réflexion à propos de la croyance qui apparaît dans l'histoire, comme quoi une

personne puisse se métamorphoser en animal, il voulait faire apparaître le point de vue de l'intellectuel et ses réactions.

Il ne mentionna pas cela dans la conférence, mais comme l'a dit Olaziregi (1998 : 95), à l'origine de l'histoire « comme l'a avoué l'auteur lui-même, se trouve un événement survenu à Asteasu (un sanglier était descendu de la montagne et s'était baladé dans le village). » Récemment, dans une interview, Atxaga a souligné l'importance de cet événement : « Parmi les cinq ou six fortes impressions qui ont été décisives dans mon adolescence et dans mon enfance, il y a la fois où j'ai vu un sanglier dans les rues de mon village » (*Uberan*, 23/01/2015).

Voilà donc ce que l'on peut dire sur la création du récit « Camilo Lizardi ». Et maintenant regardons de plus près les traces écrites de l'avant-texte de l'incipit. Et voici la transcription diplomatique des premiers mots qui allaient devenir le récit "Camilo Lizardi » :

2

BASURDE ZURIA...

CHICK <u>COREA</u>: Tiempo muerto BADEN POWEL: Tempus fugit

- Ume batzuk basurde batekin jostatzen... ume batek "oso zakur han diarekin ari gara jostatzen... non da zure neba?...)
- Jesus eta Santos: basurdea dela!
- —Herritik pasatzen da → batek tiroa bota eta zauritu egiten du...
- Tabernan komentarioak (harro baina batek ez du ontzat hartzen...
 - Seinale txarra...
 - Onean etorri eta gaiztoan joan...
 - Norbait izango zen, pertsonaren bat, herrikoren bat
- Hurrengo egunean baserri batean erasoa ... basurde kirrinka...
- Mendira batzuk alai… <u>best**y**a</u>k ilun "arkaikoa" …
- Mendira joan deneko baten etxeko andrea izuturik ... atakatu egiten du... ORDUAN: badaki gu

bazekik hi bere atzetik henbilela...

- HOR DIHOALA, HOR DIHOALA... Tiro pum bat hiltzen dute basurde bat... hil diagu.... baina ezta xuria... basotik atera... xuria bat zauritu.... aiii aiii...
- EHIZTARI bakarra badaki nondik dabilen... basurdeak ere bai... (ze... bere ustez badaki nor den... badaki nondik dabil
- -ETORRI HADI...
- Nekatuak biak...
- -Sartzen da zuloan... hara bakarrik etorriko da...
- -ETORTZEN da biak hilik .

Transcription diplomatique: f°1r

Le brouillon a pour titre « Basurde zuria » (le sanglier blanc), et à côté du titre sont notés les noms Chick Corea et Baden Powel, ainsi que les mentions « Tiempo muerto » et « Tempus fugit ». Concernant ces noms, nous n'avons trouvé aucun lien direct entre Baden Powell et Chick Corea, mais il se pourrait qu'il y ait une autre explication. En effet, Chick Corea créa une version de « Tempus fugit » interprétée non pas par Baden Powel mais par Bud Powell, et l'écrivain fait peut-être ici référence à l'arrangement de Corea, peut-être pour que ce morceau accompagne ce qui au début devait être une émission de radio. C'est donc Bud Powell qui devrait figurer sur le brouillon et non Baden Powel, et nous serions donc devant un errata. Toutefois, ceci n'est qu'une hypothèse.

D'autre part, bien que de manière schématique, l'argument principal du récit « Camilo Lizardi » se trouve déjà dans l'incipit : l'histoire de l'enfant qui devient sanglier, et une fois que tout le village se

soit soulevé contre lui, le vieil homme qui a dénoncé la métamorphose de l'enfant qui tue le sanglier et comment lui aussi mourra.

De plus, de nombreux mots et phrases de l'incipit se trouvent dans l'histoire publiée : le passage du sanglier dans le village, le coup de fusil tiré par quelqu'un et qui blesse le sanglier, le grognement de celui-ci, et enfin, les mots de l'avant-texte « onean etorri gaiztoan joan » du personnage archaïque de Matias deviendront dans la publication : « gaizqui ari zarete, bera onean etorri eta zuec tiroca artu: Etorrico dittuk ordañac ».

D'autre part, deux noms qui n'apparaitront pas dans l'histoire sont évoqués : Jesus et Santos. Mais ils disparaissent dans le récit « Camilo Lizardi », et outre le curé, y apparaissent aussi les noms de Javier l'enfant-sanglier, et de Matias, le tueur du sanglier. Concernant l'histoire du sanglier, dans l'incipit on dirait que le sanglier et l'homme « archaïque » vont s'entretuer, et dans l'histoire « Camilo Lizardi », en revanche, même si le sanglier tue Matias et que celui-ci le laisse à l'agonie, c'est finalement le curé qui achèvera le sanglier.

Toutefois, il est clair qu'entre l'incipit et le texte publié se trouve toute une phase d'écriture, et sans traces écrites de la phase de rédaction, on ne peut analyser l'évolution que le texte a connu depuis l'incipit jusqu'à la version définitive. Le manque de témoignages écrits rendant l'élaboration du développement génétique impossible, et l'incipit étant le début d'un chemin hésitant et le texte publié la fin de ce chemin, faute d'avant-texte, on ne peut pas étudier l'évolution que le texte a connue durant ce chemin.

Ainsi, dans la première note du récit « Camilo Lizardi », on ne sait rien sur la complexité que donnera à voir la narration. Comme évoqué plus haut, la narration publiée contient deux histoires : l'explication de la lettre de Camilo Lizardi d'une part, et l'histoire qui est racontée dans la lettre ellemême d'autre part. Et bien que le schéma de l'incipit avance sommairement l'histoire qui apparaîtra dans la lettre, il ne donne pas d'autres détails importants à voir, comme le prouve bien l'absence de mention du curé dans le brouillon du début.

Mais en même temps que l'image du curé, sa façon de s'exprimer et d'écrire prennent une signification particulière dans le texte, mais comme nous l'avons dit, on n'en trouve pas trace dans l'incipit. Il se pourrait qu'une fois décidé que le brouillon qui était d'abord destiné à la radio deviendrait récit, l'auteur ait fait le choix de moyens narratifs plus complexes. Et c'est là que seraient apparus le curé et la particularité de son éloquence et de son écriture. Olaziregi (98 : 128) confirma que « Camilo Lizardi parlait comme Agirre d'Asteasu », et Atxaga lui-même a également raconté (Etxeberria 2002 : 23) qu'à une époque, en suivant le conseil d'Aresti, il lisait des classiques comme Axular et Juan Bautista Agirre d'Asteasu. Et il utilisa la façon d'écrire d'Agirre d'Asteasu dans le récit

« Camilo Lizardi ». Mais, comme nous l'avons déjà dit, dans le brouillon de l'incipit que nous analysons, il n'y a pas trace de cela.

Enfin, concernant le côté verso de la feuille d'incipit, comme nous l'avons dit, Atxaga donne à voir la technique qu'il utilise pour écrire des pièces de théâtre : sur le côté gauche de la page se trouvent des annotations, et sur le côté droit, des dialogues.

4.2.2. Conclusions

Dans cette partie, nous avons étudié et comparé plusieurs avant-textes et plusieurs textes publiés d'Atxaga, dans l'intention de voir de plus près le processus de création de l'écrivain. Après avoir analysé tout le matériel que nous a donné l'auteur, nous avons du effectuer des choix et laisser à plus tard l'analyse de plusieurs brouillons, d'une part parce que ce matériel était trop conséquent, et d'autre part parce que de nombreux brouillons sont des textes encore inédits, et nous n'avons pas trouvé de brouillons qui montreraient le devenir de textes déjà publiés. Ainsi donc, dans cette partie nous avons analysé le brouillon de « Camilo Lizardi », et notamment l'incipit intitulé « Basurde zuria », faisant partie de l'ensemble d'avant-textes « OBABAKOAK-en bukatuko zen bide zalantzatiaren hasiera ».

L'objectif principal était de confirmer que dans le parcours littéraire d'Atxaga la réécriture a eu une place essentielle dans le processus de création. Et pour ce faire, il a été indispensable d'obtenir les avant-textes et de les comparer avec les textes publiés.

Il était également indispensable d'obtenir le tapuscrit des deux récits « Camilo Lizardi », paru d'abord de façon autonome, puis dans le recueil *Obabakoak*. Ainsi, le récit « Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkitutako gutunaren azalpena » publié en 1982 et celui paru dans le recueil *Obabakoak* ne font qu'un. Et pour montrer le processus de création de ce récit, nous avons eu l'occasion d'analyser l'incipit du scénario radiophonique qui allait devenir par la suite récit. Malheureusement, nous avons seulement obtenu l'incipit de ce roman et la version quasi définitive postérieure à la phase de rédaction, et il était donc impossible de reconstituer la totalité de l'évolution génétique de la narration. Toutefois, l'analyse précise de la toute première note nous a permis de mettre en avant les différences entre les deux témoignages écrits. En effet, bien que dans l'avant-texte se trouvait déjà l'essence du récit « Camilo Lizardi », quelques antécédents montrant le niveau de complexité que prendra finalement le récit n'apparaissent pas dans l'incipit.

Dans ses chemins créatifs, un des recours fondamentaux de l'auteur étant de réécrire sans cesse ses textes, il se pourrait que dans ses œuvres de fiction également apparaissent la question de la réécriture. En observant les travaux d'Atxaga, l'importance de la métalittérature est évidente dans *Obabakoak*. De plus, notre tâche peut être comparée au chercheur de feuille du récit, car tout comme le narrateur du récit, nous n'avons pu analyser la dernière feuille de l'avant-texte. D'autre part, comme

l'a étudié Olaziregi (1998), dans le roman *Behi euskaldun baten memoriak* aussi se cachent de nombreuses réécritures. Mais concernant la place importante de la réécriture dans la fiction d'Atxaga, c'est la fin du récit qui est le point le plus significatif. En effet, la vache Mo a peur de mourir juste après avoir terminé d'écrire ses mémoires, et c'est Pauline Bernardette qui lui donnera la solution : « Korreji, Mo! Orrazta, Mo! Apaintü, Mo! Eta hori düzü egin behar düzüna baitakoari obeditu nahi badeiozü: orain artinoko paperak korrejitü, orraztatü eta apaindü, Mo » (Atxaga 1991 : 179).

Il pourrait y avoir, derrière ce conseil de Bernardette, une conceptualisation pour comprendre la littérature. En effet, il est suggéré que le fait de terminer une œuvre peut engendrer la mort, et que pour y remédier il faut réécrire ce qu'on a écrit, ainsi que rejeter les idées romantiques telles que l'autorité et la nouveauté, tout en défendant l'idée que toute écriture est la réécriture de la tradition, le plus important étant le processus d'écriture lui-même, comme si le texte vivant obligerait l'écrivain à rester vivant.

De même, le roman *Soinujolearen Semea* est également traversé par la réécriture. Pas seulement parce qu'Atxaga souhaitait atteindre le faîte du parcours jusque là traversé, mais parce que dans la fiction aussi il est évident que les mémoires de David réécrits par Joseba posent la question des différents niveaux de lectures, en suggérant que le récit collectif domine le récit individuel – « Dans ce livre se trouvent les mots écrits par le fils de l'accordéoniste d'Obaba; par lui et par beaucoup de ceux qui furent nos amis ». Les réécritures greffées au fil du texte à propos de l'Américain d'Obaba ou de Galarreta ont également une fonction similaire, en paraphrasant les mots de l'écrivain: dans la réalité les choses furent beaucoup plus tristes que dans la fiction. En effet, dans certains cas la propension à la réécriture d'Atxaga se concrétise dans deux directions qui se complètent: la réécriture ayant une place si importante dans son processus de création, il est inévitable qu'elle apparaisse dans ses œuvres de fiction.

Comme nous avons pu le confirmer, les actions de réécriture d'Atxaga, ou pour le résumer avec un autre mot, la question de la création littéraire de l'auteur a eu dès le début une importance capitale pour comprendre son parcours littéraire.

5. CONCLUSIONS

Dans cette thèse de doctorat nous avons analysé la conceptualisation proposée par le domaine de la critique génétique dans le processus d'écriture de quatre écrivains canoniques de la littérature contemporaine d'expression basque — Aresti, Sarrionandia, Saizarbitoria et Atxaga. Cette méthodologie critique encore peu utilisée pour l'analyse de la littérature basque actuelle, entend l'écriture comme processus de création incessant, et entend aussi la lecture elle-même comme processus qui se fait et se refait, en la faisant devenir méthodologie et s'accorde avec le rôle actif

attribué aux créateurs/récepteurs de la littérature dans la conceptualisation contemporaine de la littérature. En suivant l'hypothèse de départ, le fait d'avoir obtenu les *manuscrits modernes* d'une œuvre publiée pour l'analyse de son processus d'écriture et l'observation détaillée des *brouillons* et des *avant-textes* permet d'établir l'évolution de ces œuvres en constituant le *dossier génétique* et en proposant de nouvelles perspectives et pistes pour l'interprétation.

Ainsi, dans la première partie, nous avons évoqué la naissance de la critique génétique, les concepts principaux, la méthodologie et les explications à propos des éditions génétiques. Nous avons d'abord résumé les méthodes d'analyse et les objectifs de cette recherche novatrice, et nous avons pu confirmer que des concepts tels que l'observation, non pas des textes définitifs, mais des *avant-textes* provisoires (Bellemin-Nöel 1972, 1977), l'évolution et la typologie (Lebrave 1992) de la « notion hybride » (Biasi 2011) *de manuscrit moderne*, la spécification terminologique entre *brouillon* et *dossier génétique*, et la division des phases d'écritures deviennent des outils méthodologiques exceptionnels pour l'analyse herméneutique d'œuvres littéraires, en déplaçant la focalisation de l'objet d'étude depuis l'œuvre « terminée » vers l'analyse du processus d'écriture, dans la mesure où ils deviennent les indicateurs des difficultés auxquelles sont confrontés les écrivains dans leur processus de création ou des choix poétiques qu'ils sont amenés à faire.

Comme nous l'avons vu au début de cette partie, l'ouvrage collectif Essais de critique génétique dirigé par Louis Hay en 1979 fut d'une importance capitale dans le développement du domaine de recherche novateur. Pas uniquement parce qu'on y lisait pour la première fois le nom de critique génétique, ou parce qu'il rassemblait un groupe de généticiens qui approfondissaient les théories et les méthodologies da le critique génétique (Debray-Genette, Bellemin-Nöel, Mitterrand, Brun, etc.), mais parce que, précisément, on y donnait la définition de l'analyse génétique qui allait se charger de la production des textes de la littérature écrite (Hay 1979 : 227). C'est un changement de perspective qui est proposé en fin de compte : on observe l'écrivain et ses écrits plutôt que l'auteur lui-même, on regarde l'écriture en train de se faire plutôt que le texte, le processus de structuration plutôt que la structure, et enfin, la genèse ou la production plutôt que l'œuvre. Ainsi, contrairement à l'œuvre terminée, le processus d'écriture contient en lui le concept de temporalité ainsi que celui d'espace, car en même temps que l'œuvre, ce sont les autres textes ou les autres traces utilisées pour écrire cette œuvre qui sont les nouveaux objets d'étude, en composant le texte terminé avec des échantillons du processus d'écriture.

D'autre part, nous avons également évoqué les critiques faites à l'encontre du tout nouveau domaine de la critique génétique, car la critique génétique fut considérée comme l'héritière de la recherche philologique. Mais bien que les outils d'analyse des deux domaines de recherche soient semblables, leurs objectifs divergent (Lebrave 1992): la philologie vise le texte d'origine qui se tient à la première

intention de l'auteur, tandis que la critique génétique met en doute le texte « définitif » et a comme objectif d'étudier les antécédents du texte afin de mettre au jour le processus d'écriture.

De même, la méthodologie de la critique génétique se constitua notamment par le biais de la praxie. Il faut aussi souligner que certains écrivains mirent leurs manuscrits à disposition des généticiens, car ce sont eux qui prirent leurs manuscrits en considération et donnèrent de l'importance au processus de création (Hugo, Flaubert, Poe, Ponge). Ainsi, après que la BNF s'appropria des manuscrits d'Heinrich Heine en 1968, le Centre d'Analyse des Manuscrits Modernes (CAM) vit le jour en 1974 sous la direction de Louis Hay, et devint l'Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) en 1982. Et grâce aux différentes équipes de recherches de l'ITEM et à la revue *Genesis. Revue internationale de critique génétique* publiée depuis 1992, la critique génétique dont les fondements théoriques et méthodologiques furent établis et développés en France, s'exporte dans d'autres pays comme l'Allemagne, les États-Unis, le Royaume Uni ou encore l'Italie. Concernant le domaine hispanique, il faut citer le projet international de la collection *ARCHIVOS*.

D'autre part, concernant les différents procédés d'écriture, plutôt que le binôme « écriture à programme versus écriture à processus » proposé par Hay (2002), nous avons opté pour la désignation de De Biasi (2008) : « l'écriture à programmation scénarique versus l'écriture à improvisation rédactionnelle ». De même, concernant les différentes phases d'écriture, nous nous sommes approprié la classification de De Biasi (1998, 2011), en utilisant la terminologie présentée par Arcocha-Scarcia (2008) dans *Literatura Terminoen Hiztegia* : phase pré-rédactionnelle ; phase rédactionnelle, phase pré-éditoriale, et enfin, les écrits concernant la phase éditoriale.

Dans la partie suivante, nous avons présenté les méthodologies pour reconstituer un dossier génétique, en nous basant notamment sur les travaux de Grésillon (1994, 1996) et de De Biasi (1996, 2011). Tout d'abord, nous avons observé toutes les caractéristiques d'un manuscrit; grâce au système de numérotation des folios nous avons discerné les *rectos* et les *versos* des feuilles et nous avons distingué les différentes ratures, caractéristiques intrinsèques du brouillon: entre autres, la *rature de suppression*, la *rature de déplacement* et la *rature de substitution*. Nous avons exposé les actions d'addition, de suppression, de modification et de réécriture, puis les étapes de constitution d'un dossier génétique: la définition du corpus et l'organisation chronologique; le classement génétique des brouillons; et le déchiffrement et la transcription. Concernant la transcription, nous avons suivi la méthodologie de Grésillon (1994: 129-136) et avons ainsi fait le choix de la transcription diplomatique. Ainsi, les transcriptions diplomatiques de quelques échantillons du manuscrit d'*Egunero hasten delako* de Saizarbitoria et de l'incipit du récit de « Camilo Lizardi » d'Atxaga sont en annexe de notre thèse.

Une fois avoir exposé la théorie et la méthodologie de la critique génétique, notre objet d'étude faisant partie de la littérature contemporaine d'expression basque, nous nous sommes penché, au début du deuxième chapitre, sur les premiers travaux en génétique des textes basques, notamment sur la thèse de doctorat de Pochelu (2010) et sur l'ouvrage collectif *En el taller del escritor: génesis textual y edición de textos* (2010) dirigé par Arcocha-Scarcia, Lluch-Prats et Olaziregi. Puis nous avons identifié et analysé les avant-textes de textes publiés. En effet, et selon la deuxième hypothèse de notre thèse, il faudrait appréhender le texte déjà publié comme étant l'avant-texte du nouveau processus d'écriture, car le texte précédemment publié devient l'embryon, le point de départ et la fondation du nouveau texte. Ainsi, même si les manuscrits et les brouillons ne le montrent pas, il faudrait considérer les travaux littéraires ayant connu une évolution comme des textes modifiés, et par conséquent comme réécriture.

Dans le deuxième chapitre nous avons analysé les liens entre les récits, les pièces de théâtre, les lettres et les romans de Gabriel Aresti, et nous nous sommes penché sur le processus de création. Nous avons mené une analyse approfondie du récit « Maria Madalen enamoratua » (1960), des pièces de théâtre Oilarganeko etxola batean (1962?), Etxe aberatseko seme galdua eta Maria Magdalenaren seme santua (1963), ...eta gure heriotzako orduan (1964) et Justizia txistulari (1967), et enfin, du roman Mundu munduan (1965). L'analyse de tous ces textes nous a amené à des conclusions éloquentes puisque nous avons pu déduire que, concernant les modifications des récits, pièces de théâtre et romans d'Aresti, il y avait des liens étroits entre les résultats des trois genres littéraires. Ces liens sont de différents ordres : bien que les récits forment une « sorte de cycle » (Sarasola 1979), dans la pièce de théâtre Beste mundukoak eta zoro bat d'Aresti également nous retrouvons des procédés métalittéraires et métafictifs. Et d'autre part, dans les récits et les pièces de théâtre d'Aresti, certains sujets sont récurrents : la manifestation du personnage de Maria Magdalena, le sujet du fou, ou encore, des lieux géographiques (par exemple la cabane d'Oilargan est évoquée dans plusieurs des travaux d'Aresti). Par conséquent, la première conclusion est que de nombreux points traités dans les récits (« Andre Madalen enamoratua ») ont été repris dans des pièces de théâtre (Etxe aberatseko seme galdua eta Maria Magdalenaren seme santua), et des trames ont également été réécrites d'une pièce de théâtre à l'autre (...eta gure heriotzako orduan).

Outre l'analyse des pièces de théâtre et les narrations de l'écrivain, nous avons aussi pu remarquer que les lettres d'Aresti informaient sur son processus de création et donnaient des indications de datation des pièces de théâtre *Oilarganeko etxola batea*n ou ...gure heriotzako orduan. Ou qu'elles remettaient en question la datation précédente. Ainsi, on peut conclure que les pièces de théâtre *Oilarganeko etxola batea*n ou ...gure heriotzako orduan n'ont pas été écrites en 1963, mais sans doute en 1962, ou le tout premier brouillon tout du moins. Pour cela, il a été très important de pouvoir analyser les nombreuses traces des manuscrits, des tapuscrits et de quelques ouvrages. Ainsi, dans la même partie, nous avons pu documenter l'évolution de toutes les traces et de l'évolution de la pièce de théâtre *Justizia cistulari* écrite par Aresti puis modifiée avec l'aide de Lete et publiée sous le titre *Justizia txistulari*.

D'autre part, la recherche que nous avons menée souligne l'importance des archives et des centres de documentation de façon à y conserver les avant-textes, brouillons et autres traces écrites des écrivains car sinon, il est très difficile d'y avoir accès. Mais au Pays Basque, il n'existe pas de centres d'archives, de bibliothèque nationale ou autre institution, et malheureusement, les travaux des écrivains sont éparpillés ici et là, et nombre d'entre eux risquent de se perdre. La découverte sur *Harri eta Herri* d'Aresti également va dans ce sens, puisque, récemment, on a retrouvé dans un grenier les traces de deux poèmes qui au dernier moment n'avaient pas été intégrés dans le recueil. Et comme il n'a pas été dit, il se pourrait que d'autres avant-textes ou brouillons d'Aresti soient retrouvés, car comme il en parle dans ses lettres, il existait des œuvres, poèmes et autres ouvrages inachevés.

De plus, dans ses lettres, Aresti expose plus d'une fois l'envie d'écrire un roman, et il se pourrait qu'à l'instar de ce qu'a prouvé l'analyse que nous avons faite dans la partie suivante, ce soit la principale raison de l'évolution de la pièce de théâtre Oilarganeko etxola batean devenue le roman Mundumunduan. En effet, la pièce de théâtre Oilarganeko etxola batean présentée à un concours en 1963 mais jamais publiée, fut d'abord présentée sous le titre Peccata mundi, puis sous le titre Mundu-munduan (1965). Ainsi, en suivant le concept de « roman-théâtre » utilisé par Saizarbitoria pour nommer les pièces de théâtre d'Aresti (pour définir les pièces de théâtre qui se lisent comme des romans), nous pourrions dire que Mundu-munduan est un « théâtre-roman » qui se lit comme une pièce de théâtre. Comme nous l'avons dit, la pièce de théâtre Oilarganeko etxola batean est l'avant-texte du roman, et ce sont les trois actions de la pièce qui constituent la structure du roman, bien que quatre autres chapitres aient été ajoutés. Le premier chapitre réécrit se distingue des autres, car, par le biais d'analepses, le contexte de la prophétie qui va se réaliser dans le roman y est dévoilé, et dans le nouveau dernier chapitre, par contre, le récit qui se terminait par une ouverture va connaître une fin déterminée. Nous avons également fait connaître de manière précise l'évolution du texte depuis la pièce de théâtre du début jusqu'à ce qu'il devienne roman, et nous avons conclu que pour créer des éléments qui n'existaient pas dans la pièce de théâtre, Aresti a utilisé des procédés déjà évoqués ci-dessus et qu'il avait l'habitude d'utiliser : ainsi, il a ajouté de nombreux éléments métafictifs (lettres, extraits de journal intime, etc.) afin de rendre l'argument du texte plus complexe.

Ensuite, nous avons étudié les travaux narratifs de Joseba Sarrionandia et la réédition de ses recueils de poèmes. En comparant et en analysant le recueil de récits *Narrazio guztiak (1979-1990)* (2011) avec les récits parus dans *Narrazioak* (1983), *Atabala eta euria* (1985) et *Ifar aldeko orduak* (1990), ainsi qu'en comparant et analysant les modifications des trois premiers récits de l'auteur avec les narrations réécrites, on a établi l'évolution des modifications incessantes qui apparaissent dans les rééditions. Quant au développement narratif des récits, dans la nouvelle édition, la plupart des modifications sont des ajouts, et le paratexte de *Narrazio guztiak* également a connu des modifications importantes : l'auteur a ajouté une préface et des dédicaces, et l'épilogue du livre *Narrazioak* et *Atabala eta euria* a été supprimé (en supprimant ainsi les informations, les notes, les dates des versions originales, les détails

sur leur création, ou encore les sources intertextuelles). Dans la partie suivante, nous avons étudié toutes les modifications récit par récit, et comme nous l'avons confirmé, bien que quelques titres aient été aussi modifiés, ce sont principalement les épigraphes qui ont subi le plus de modifications. D'autre part, dans la réécriture, les modifications métalittéraires et métafictifs ont également une signification particulière, et cela étant une caractéristique des récits de Sarrionandia, en greffant dans ses récits la réflexion sur la création, les changements les plus intéressants de *Narrazio guztiak* ont à voir avec ce procédé. D'autres modifications linguistiques résultent de l'effort de mettre la langue aux normes actuelles.

Ainsi, il est évident que les variantes des récits réécrits que nous avons étudiés donnent à voir un texte sans cesse en mouvement. Comme les textes originaux ont été réécrits, et pas seulement phrase par phrase (la réécriture des récits « Figlio di cane » et « Ukabilka » sont des exemples paradigmatiques), les éléments paratextuels entourant les narrations ont également subi de nombreuses modifications (toutes les modifications du paratexte de *Narrazio guztiak* en témoignent : la modification ou les ajouts de dédicaces, la suppression des épilogues, les nouvelles épigraphes, etc.), ainsi que d'autres nombreux éléments du récit (les lieux et le temps des actions dans de nombreux récits de la partie *Narrazioak* ; l'auteur fait beaucoup référence à l'époque de la guerre d'Afrique ; ou encore, les récits « Gaueko enkontrua » et « Amodio fantasia bat », grâce à la métafiction, sont reliés après réécriture, contrairement à l'édition originale).

Pour l'analyse de la réécriture des poèmes de Sarrionandia nous nous sommes basé sur les rééditions actualisées de *Izuen gordelekuetan barrena* (2014), *Kartzelako poemak* (2011) et *Hnuy illa nyha majah yahoo* (poemak 1985-1995). Toutefois, Sarrionandia avait, dès 1987, fait le choix de faire une sélection de ses poèmes et de les actualiser, comme on le voit dans l'œuvre *Marinel zaharrak*, pour lequel il avait sélectionné quelques uns des poèmes de son premier recueil et les avait quelque peu modifiés et les avaient rassemblés avec de nouveaux poèmes inédits. De plus, ce livre est en même temps point de départ des recueils suivants, puisqu'on y retrouve les premières versions de ces poèmes postérieurs, et que la partie *Gartzelako poemak* (1980-1985) deviendra livre en 1991, et la partie « Tren luze eta bustiak » deviendra l'antécédent de la première partie de *Hnuy illa nyha majah yahoo* publié en 1995.

Après l'analyse des rééditions et des éditions renouvelées, nous avons pu confirmer que chaque processus a ses propres caractéristiques et spécificités. Dans le livre *Kartzelako poemak*, par exemple, la principale nouveauté a été d'ajouter des poèmes inédits, et même si le paratexte du recueil a subi des modifications, la plupart des poèmes qui avaient été publiés auparavant n'ont pas été modifiés. En revanche, dans la réédition du recueil de poèmes *Hnuy illa nyha majah yahoo (poemak 1985-1995)*, en même temps que toutes les modifications du paratexte que nous avons déjà évoquées, la structure du livre et les poèmes réécrits ont aussi subi de nombreuses modifications : l'organisation du sommaire et des différentes parties a changé ; la forme de nombreux poèmes a changé ; les titres de nombreux

poèmes ont été modifiés; de nombreux épigraphes ont été ajoutées ou modifiées, et enfin, même si quelques poèmes n'ont pas été modifiés, tous les autres ont été actualisés, modifiés ou entièrement réécrits. Enfin, contrairement à la version originale du poème *Izuen gordelekuetan barrena*, dans la nouvelle édition tous les poèmes ont un titre, et d'autre part, de nombreux titres, épigraphes et dédicaces ont été modifiés. Même si chaque modification a sa spécificité, du fait de l'actualisation incessante des poèmes, l'auteur recherche la plupart du temps à faciliter leur interprétation herméneutique. C'est-à-dire qu'ils sont la marque du lecteur implicite, en tant que stratégie textuelle tentant d'orienter la lecture. D'autre part, de nombreuses autres modifications ont défini la réalité d'un moment de certains poèmes, et en changeant leur réalité, Sarrionandia a modifié les poèmes (par exemple, la réécriture « Damuaren pelikula » du poème « Damurik ez »).

Par conséquent, Sarrionandia n'a eu de cesse de modifier et de réécrire le poème d'origine. L'auteur cherche à ce que ses écrits soient éphémères et est en quête permanente, comme s'il devait sans cesse transformer et actualiser ses poèmes afin qu'ils n'expirent pas, car la seule chose qui ne change pas dans ces rééditions, ce sont bien les changements, des changements hétérogènes, qui plus est.

De plus, ce processus de réécriture de Sarrionandia est très semblable à ce qu'il a pu faire également dans certaines traductions, par exemple dans l'édition de *Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak*, car parmi les traductions ou les réécritures de poèmes d'autres auteurs, il y greffe ses propres poèmes, ou, comme l'a conclu Jaka dans sa thèse de doctorat (2012), il y a un lien très étroit entre les travaux traduits par Sarrionandia et ses propres travaux, et dans ses traductions, la création a également une place importante. Nous devons aussi évoquer le lien entre ses récits et ses poèmes sans cesse réécrits.

Dans la troisième partie de notre thèse, nous avons étudié le roman *Egunero hasten delako* (1969) de Saizarbitoria, réécrit en 2007, et grâce à la générosité de l'écrivain, nous avons pu obtenir le manuscrit de 1968, précédant la première publication.

Depuis le manuscrit de 1968 jusqu'à la première édition de 1969, il y a eu de nombreux changements, et on peut étudier en détail le devenir du texte. D'une part, dans le brouillon du roman on trouve des traces évidentes du texte en devenir : des ratures, les doutes et les hésitations de l'écrivain, des métacommentaires, l'importance des corrections, et les indéterminations du discours du personnage du bavard.

De plus, la question du rapport entre les deux plans prend une grande importance dans l'avant-texte, puisque ce qui à un moment donné fut l'*excipit* est raturé dans le manuscrit, et on y laisse entendre que l'histoire de Gisèle pourrait être racontée par le personnage du bavard. Mais l'écrivain a écarté cet excipit, et bien qu'il suggère une autre sorte de lien (ou de non-lien) entre les deux plans, il faut souligner l'intuition de critiques tels que Lasagabaster, car c'est lui qui laissa entendre qu'il existait un rapport entre les deux plans tel qu'on le voit dans ce que fut le texte à un moment donné.

D'autre part, dans la version publiée, la structure a été modifiée : outre des segments du texte qui ont été ajoutés ici et là, des chapitres entiers on tété ajoutés, de longues parties de chapitres, ainsi que des parties de textes. D'autre part, tous les éléments péritextuels du manuscrit ont été effacés. Enfin, dans la publication, des modifications de style et de forme ont aussi été réalisées : l'histoire qui était écrite à la 3e personne a été modifiée et on retrouve donc un récit à la 1e personne, et en plus le tutoiement a pris une place plus importante. Ainsi nous pouvons conclure qu'entre le manuscrit de 1968 et l'édition de 1969, il y a eu au moins une autre phase d'écriture, car le brouillon est encore loin du texte qui deviendra en quelque sorte définitif une fois publié.

Comme nous l'avons dit, Saizarbitoria avait remanié le roman en 2007. En effet, bien que les modifications apportées lors de la réécriture n'ont pas d'effets sur l'argument, dans la version réécrite de nombreux détails ont été ajoutés, supprimés, changés, adaptés, déplacés et modifiés : entre autre des mentions intertextuelles, des sujets sur la médecine ou sur l'avortement mis à jour, des traits de caractères des personnages qui ont changés.

Enfin, et pour en terminer avec la réécriture de *Egunero hasten delako*, dans la réédition les plans des personnages de Gisèle et du bavard se rapprochent encore un peu, puisque la scène du moment où le bavard voit Gisèle y est greffée. Ainsi, l'écrivain expose une relecture de la question des deux plans en multipliant ainsi les interprétations qu'on peut en tirer, mais sans démentir les interprétations faites jusqu'alors. En effet, une des nouveautés formelles du roman de 1969 est que les plans de Gisèle et du bavard ne coïncidaient pas intradiégétiquement. Le roman demandait ainsi une participation plus active de la part du lecteur, et les possibilités de lectures se multipliaient, puisque le lecteur pouvait voir Gisèle comme étant la jeune fille de la gare décrite auparavant par le bavard, bien que le texte ne donnait aucune certitude sur ce fait là. Dans le roman réécrit de 2007, cette incertitude est menée à l'extrême, et à un moment donné, un personnage qui pourrait être celui du bavard se met à parler avec Gisèle, et là non plus le texte n'offre aucune certitude sur l'identité de ce personnage, mais ne le dément pas non plus. Ainsi, l'édition de 1969 laissait le lecteur libre d'interpréter le croisement des plans de Gisèle et du bavard, et il en va de même dans la réédition de 2007, bien que d'autres moyens narratifs ont été utilisés pour multiplier les possibilités d'interprétations.

Nous avons donc vu que la réécriture du roman *Egunero hasten delako* essaie de s'adapter au lecteur contemporain, et que 38 ans après la version originale, les modifications apportées par l'auteur luimême donnent une valeur ajoutée à son *opera prima*, puisque il accepte ainsi son passé littéraire et le ramène au jour d'aujourd'hui.

Dans la quatrième partie de notre thèse, nous avons mis en évidence l'importance de la réécriture dans le processus de création du parcours littéraire de Bernardo Atxaga, puisque la réécriture est une caractéristique intrinsèque de son processus d'écriture. Afin de confirmer qu'Atxaga utilise les

nombreuses techniques qu'offre la réécriture comme moyens de création incessante, nous avons tout d'abord souligné l'importance de la réécriture de certaines œuvres publiées. En effet, Atxaga a proposé diverses réécritures novatrices, de relectures et de réinterprétations, cela depuis ses premiers travaux, et dans des genres littéraires différents : certaines œuvres ont changé de genre littéraire (le poétique Zeruak deviendra un roman) ; un même texte sera greffé dans des contextes différents (de nombreux textes écrits avant Obabakoak seront intégrés dans la trame du roman) ; les (auto)traductions faites à partir de l'original doivent aussi être pris en compte comme version du texte (Bi anai versus Dos hermanos. El cuarto canto), par exemple. De plus, le fait d'avoir accès à quelques avant-textes de l'écrivain a rendu possible la comparaison entre les différentes versions (le brouillon de Bi anai ou les textes du roman Soinujolearen semea de la thèse de doctorat de Pochelu).

Comme nous avons pu le confirmer, grâce aux versions rééditées, réécrites et traduites, l'auteur veut s'adapter aux nouveaux lecteurs. Pour la deuxième édition de *Ziutateaz* par exemple, l'écrivain a fait le choix d'estomper le côté expérimentaliste et d'offrir un contexte et un texte plus communs, en précisant dans les intertitres les narrateurs, et partant, en évitant le côté hermétique des débuts.

Puis, grâce à la générosité d'Atxaga, nous avons eu l'opportunité d'analyser d'autres avant-textes, et ainsi, nous avons étudié en détail le témoignage du processus de création des fiches écrites avant *Ziutateaz* et mises de coté, ou encore les brouillons écrits avant *Obabakoak*. Enfin, nous avons également obtenu les avant-textes de *Logalea zeukan trapezistaren kasoa* écrit pour les enfants et que nous avons comparés avec la pièce de théâtre *Logalea zeukan ekilibristaren kasua* mise en scène par la compagnie Maskarada, et enfin les avant-textes du récit *Italiako Zirku batean* (1987).

L'objectif principal de cette partie était d'approfondir et de développer l'analyse de la partie antérieure, et de confirmer que l'exercice de réécriture a été dans le parcours littéraire d'Atxaga une voie fondamentale dans le processus de création, preuves à l'appui et en suggérant les raisons poétiques qui seraient à l'origine de ces réécritures. Et pour ce faire, il a été indispensable d'obtenir les avant-textes et de les comparer avec les textes publiés. Nous avons confirmé que les textes *Ziutateaz* (1976) et *Etiopia* (1978) dédiés à Caryl Chessman sont les précédents directs d'un projet mis de côté, et que ces deux textes doivent être considérés comme des réécritures. Qui plus est, plusieurs éléments que nous avons trouvés — la structure ou des sujets thématiques, par exemple — ont eu une continuité dans les travaux postérieurs d'Atxaga.

Dans l'ensemble d'avant-textes « OBABAKOAK-en bukatuko zen bide zalantzatiaren hasiera » l'incipit du brouillon « Basurde zuria » est particulièrement frappant, puisqu'on y lit des notes à propos de ce qui devait être au début un scénario radiophonique. Enfin, le récit « Camilo Lizardi erretore jaunaren etxean aurkituriko gutunaren azalpena » fut le résultat de ce processus d'écriture, et nous avons pu confirmer que les fondements du fil narratif principal de ce récit se retrouvent déjà

dans l'incipit. Surtout la trame de l'histoire du sanglier blanc. Toutefois, l'analyse précise de la toute première note nous a permis de mettre en avant les différences entre les deux témoignages écrits. En effet, bien que dans l'avant-texte se trouvait déjà l'essence du récit « Camilo Lizardi », quelques antécédents montrant le niveau de complexité que prendra finalement le récit n'apparaissent pas dans l'incipit, par exemple l'explication de la lettre de Camilo Lizardi, ou encore la graphie de la lettre, ou l'influence d'Agirre d'Asteasu.

Enfin, avec l'intention d'analyser la réécriture dans la littérature jeunesse d'Atxaga, nous avons comparé le texte *Logalea zeukan trapezistaren kasoa*, avec le texte *Logalea zeukan ekilibristaren kasu* réécrit par la compagnie Maskarada, et enfin, nous avons étudié les modifications apportées à la pièce de théâtre pour l'adapter au genre narratif et à la collection Astakiloak. Dans ce cas, nous avons remarqué que les modifications littéraires étaient déterminées par le besoin de s'adapter à la littérature jeunesse.

L'analyse des ces avant-textes a confirmé que dans le parcours littéraire d'Atxaga, la réécriture a été dès le début une de ses spécificités intrinsèques, et a souligné qu'elle était, parmi les nombreux moyens littéraires, sa principale caractéristique.

Comme nous l'avons vu, nos hypothèses du début ont été confirmées dans notre thèse de doctorat : la création est un processus incessant d'écriture, de correction, de composition et de réécriture, un processus sans fin. Et en se penchant sur la littérature d'expression basque, nous nous sommes rendu compte, grâce à la critique génétique, de la complexité du processus de création des quatre écrivains les plus significatifs, mais pas seulement, puisque cette méthodologie critique est devenue un outil analytique et herméneutique exceptionnel pour les travaux critiques, en offrant beaucoup d'informations poétiques dans l'analyse et l'interprétation des textes.

BIBLIOGRAPHIE

- ABAROA, A. (2008): "Euskal historiaren faltsutze ironikoa", Berria, 2008-10-26.
- AGIRRE, J. (1991): Gizon bat bilusik pasilloan barrena, Donostia: Erein.
- AGIRRE, J. (2008): La lutte finalle, Donostia: Erein.
- AGIRRE, J. (2009): "Nobelagintzan muga", Gaur8, 2009-11-06.
- ALDEKOA, I. (1992): Antzara eta ispilua(Obabakoak-en irudien mundua), Donostia: Erein.
- ALDEKOA, I. (1996): *Iharduna eta zentzua Gabriel Arestiren poesiagintzan*, Bilbo: UPV/EHU. On-line: http://www.euskara.euskadi.eus/appcont/tesisDoctoral/PDFak/ Inaki_Aldekoa_TESIA.pdf [2015/09/21ean atzitua].
- ALDEKOA, I. (1998): "Gabriel Arestiren Maldan Behera", ASJU, 32. zenb.; 435-510.
- ALDEKOA, I. (1998): Mendebaldea eta narraziogintza, Donostia: Erein.
- ALDEKOA, I. (1998): Munduaren neurria (Arestiren ahots biblikoaz), Irun: Alberdania.
- ALDEKOA, I. (2008): Euskal literaturaren historia, Donostia: Erein.
- ALDEKOA, I. (2009): "Bernardo Atxagaren Etiopia" in A.A., Juan Mari Lekuonari Omenaldia. Iker. 23. Bilbo: Euskaltzaindia; 3-24
- ANTZA, M. (1982): Bernardo Atxagaren (orainarteko) antzerkigintza: Inkurtsio berritzaileak" in *Susa*, 5 zenb., 1982-apirila. On line: http://andima.armiarma.eus/susa/susa0506.htm [2016/01/12an atzitua]
- APALATEGI, U. (2013): Ramon Saizarbitoria. L'autre ecrivain basque, Paris: L'Harmattan.
- ARBELBIDE, N. (2015): "Euskal munduak euskaraz guti irakurtzen du", Berria, 2015-12-30.
- ARCOCHA-SCARCIA, A.; LLUCH PRATS, J. & OLAZIREGI, M. J. (ed.) (2010): En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos, Bilbo: UPV/EHU.
- ARESTI, G (1960): "Andre Madalen enamoratua" in Egan, 3/6-1960 zenbakia; 182-185.
- ARESTI, G (1962a): "Etxe aberatseko seme galdua eta Maria Magdalenaren seme santua" in *Egan*, 4/6-1962 zenbakia; 324-348.
- ARESTI, G (1962b): "Jainkoa jaio da Otxarkoagan" in Egan, 4/6-1962 zenbakia; 214-219.
- ARESTI, G. (1964): "...eta gure heriotzeko orduan" in *Egan*, 1/6-1964 zenbakia; 207-235.
- ARESTI, G. (1965): "Mundu munduan" in Egan, 1/6-1965 zenbakia; 186-258.
- ARESTI, G. (1967): "Justizia txistulari" in Egan, 1/6-1967 zenbakia; 138-176.
- ARESTI, G. (1973): Lau teatro arestiar; Donostia: Lur.
- ARESTI, G. (1985): Mundu-munduan, Donostia: Erein.
- ARESTI, G. (1986a): Antzerkia, Zarautz: Susa.
- ARESTI, G. (1986b): "Beste mundukoak eta zoro bat" in ARESTI, G., Antzerkia, Zarautz: Susa; 169-223.
- ARESTI, G. (1986c): Narratiba, Zarautz: Susa.
- ARESTI, G. (1986d): Artikuluak, hitzaldiak, gutunak, Zarautz: Susa.

- ARESTI, G. (d.g.): [Correspondencia entre Koldo Mitxelena y Gabriel Aresti] [Manuscrito], KM fondo gordeak, Signatura: K.M. C11.
- ARESTI, G. (d.g.): *Justizia cistulari bi zatitan konpondutako ancerkia* [Eskuizkribua], Xabier Leteren fondotik etorritako alea, KM fondo gordeak, Signatura: 091 Ms 95.
- ARESTI, G. (d.g.): *Justizia txistulari bi zatitan konpondutako antzerkia* [Eskuizkribua], Xabier Leteren fondotik etorritako alea, KM fondo gordeak, Signatura: 091 Ms 94.
- ARESTI, G. (d.g.): *Justizia txistulari bi zatitan konpondutako antzerkia* [Eskuizkribua], Xabier Leteren fondotik etorritako alea, KM fondo gordeak, Signatura: 091 Ms 96.
- ARESTI, G. (d.g.): *Oilarganeko etxola batean* [Eskuizkribua], Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailaren fondotik etorritako alea, KM fondo gordeak, Signatura: C-381 F-14.
- ARKOTXA, A. (1993): Imaginaire et poésie dans "Maldan behera" de Gabriel Aresti, ASJU, 27. zenb; 3-239.
- ARKOTXA, A. (2008): "Kritika genetiko" in A.A, *Literatura terminoen hiztegia*, Bilbo: Euskaltzaindia; 487-491.
- AROCENA, E. (2000): *Gabriel Aresti: Euskal antzertian. Biola eta mailuarekin*, Azpeitia: Eugenio Arocena. On line: http://www.amarauna.org/azpeitia/antzerkia/GabrielAresti.pdf [2015/10/17an atzitua].
- ARROITA, I. (2014): Ramon Saizarbitoriaren nobelagintza memoria ikasketen ikuspegitik, Bilbo: UPV/EHU. On-line: file:///C:/Users/Mikel/Downloads/TESIS_IZARO_ARROITA_AZKARATE%20(3).pdf [2015/09/25ean atzitua].
- ATXAGA, B. (1976): Ziutateaz(I) eta Ziutateaz(II), Donostia: Kriselu [Berrarg.: 1986, Erein].
- ATXAGA, B. (1980): Etiopia, Bilbo: Pott Liburutegia [Berrarg.: 1982, Erein].
- ATXAGA, B. (1980b): "Drink Dr. Pepper" in *Punto y hora de Euskal Herria*, 170 zenb., (1980 apirilak 10-17); 49-50.
- ATXAGA, B. (1980c): "Margarete: Schewester Sturmischer Schvermet (Margarete: atsekabe trumoitsuzko arreba)" in *Pott Tropikala*; 57-58.
- ATXAGA, B. (1982): Camilo Lizardi erretorearen etxean aurkitutako gutunaren azalpena, Donostia: Gipuzkoako Aurrezki kutxa probintziala.
- ATXAGA, B. (1984a): Sugeak txoriari begiratzen dionean, Donostia: Erein.
- ATXAGA, B. (1984b): Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian, Donostia: Erein.
- ATXAGA, B. (1985): Bi anai, Donostia: Erein.
- ATXAGA, B. (1987): Italiako zirku batean, Donostia: Elkar.
- ATXAGA, B. (1988a): Obabakoak, Donostia: Erein.
- ATXAGA, B. (1988b): Henry Bengoa Inventarium, Elkar, Donostia, 1988 [Berrarg.: 2004, Pamiela (diskoliburua)].
- ATXAGA, B. (1990a): Poemas & Híbridos, Madrid: Visor.
- ATXAGA, B. (1990b): "Sara, Zumalakarregiren zelatari" in Antzoki iluna, Donostia: HABE.
- ATXAGA, B. (1990c): "Amazonas ibaian barrena" in Antzoki iluna, Donostia: HABE.

ATXAGA, B. (1990d): "Amaren maitasuna bezalakorik ez duzu aurkituko" in *Antzoki iluna*, Donostia: HABE.

ATXAGA, B. (1991): Behi euskaldun baten memoriak, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (1993): Gizona bere bakardadean, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (1994): Zeruak, Donostia: Erein.

ATXAGA, B. (1995): Zeru horiek, Donostia: Erein.

ATXAGA, B. (1995b): Dos hermanos: el cuarto canto, Madril: Ollery & Ramos.

ATXAGA, B. (1996): Sara izeneko gizona, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (1999): Sara izeneko gizona, Donostia: Erein.

ATXAGA, B. (2003): Soinujolearen semea, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (2004): Teresa, poverina mia, Argia.

ATXAGA, B. (2005): Lekuak, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (2007): Markak. Gernika 1937, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (2013): Nevadako egunak, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (2014): Txoriak kolpeka, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (2015): Muskerraren bidea, Iruñea: Pamiela.

ATXAGA, B. (d.g): *Bi anai* [Eskuizkribua], Xabier Leteren fondotik etorritako alea, KM fondo gordeak, Signatura: C-517 F-6.

AYERBE, M. (2006): "Ziutateaz-eko hiria" in Lapurdum, 11. zenb.; 49-57.

AZKORBEBEITIA, A. (1999a): "Hamaika hitz Bernardo Atxagaren unibertso metaforikoaz, eta bat gehiago" in A.A., *Atxaga Baionan*, Alegia: Hiria eta Egan; 119-160.

AZKORBEITIA, A. (1999b): *Joseba Sarrionandia: Irakurketa proposamen bat*, Bilbo: Labayru/Amorebieta-Etxanoko Udala.

BASTIDA, M. (2014): Memoriak. Mikel Laboaren biografia bat, Donostia: Elkar.

BELLEMIN-NÖEL, J.(1972):Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'une poème de Milosz,, Paris: Larousse.

BELLEMIN-NÖEL, J.(1977): "Réproduir le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte" in *Littérature*, n° 28; 3-18.

BELLEMIN-NÖEL, J.(1979): Vers l'inconscience du texte, París: P.U.F.

BEREZIARTUA, G (2012): "Zergatik atzeratu zen hainbeste Martuteneren argitalpena" in *Argia*. *Boligrafo gorria*-ren bloga, 2012/08/28. On-line: http://www.argia.eus/blogak/boligrafogorria/2012/08/28/zergatik-atzeratu-zen-hainbeste-martuteneren-argitalpena/ [2015/11/7an atzitua].

BIASI, P.-M. de (1996): "Qu'est ce qu'une rature" in ROUGÉ, B. (arg.), *Ratures & repentirs*, Pau: Publications de l'Université de Pau; 17-47.

BIASI, P.-M. de (1998): "Qu'est ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert" in CONTAT, M. & FERRER, D. (zuz.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, Paris: CNRS Éditions; 31-60.

BIASI, P.-M. de (2000): La génétique des textes, Paris: Nathan.

- BIASI, P.-M. de (2002): "Ajout et genèse" in BIASI P.-M. de, HERSCHBERG PIERROT, A. & NEEFS, J., Figures d'ajout : phrase, texte, écriture, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle; 29-48.
- BIASI, P.-M. de (2008): "Les six grandes étapes de la recherche en génétique des textes" in CRASSON, A. (zuz.), L'Édition du manuscrit. De l'archive de création au scriptorium électronique, Louvain-La-Neuve: Academia Bruylant; 25-46.
- BIASI, P.-M. de (2011): Génétique des textes, Paris: CNRS Éditions.
- BILLELABEITIA, M. (2008): "Mundu munduan" in KORTAZAR et al., Euskal Literaturaren Hiztegia Idazlanak, Bilbo: UPV/EHU. On-line: http://www.ehu.eus/ehg/literatura/?p=880 [2015/11/6an atzitua].
- CAMARERO, J. (2004): "Las estructuras formales de la metaliteratura" in IÑARREA LAS HERAS, I. & SALINERO CASCANTE, M. J. (koord.), El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos. Logroño: Universidad de la Rioja, Vol.1, 457-472.
- CERQUIGLINI, B. (1989): Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie, Paris: Seuil.
- COLLA, F. (koord.) (2005): Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX, Poitiers: CRLA-Archivos.
- CONTANT, M. (1996): Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots : genèse d'une autobiographie, Paris: P.U.F.
- CONTAT, M. & FERRER, D. (zuz.) (1998): Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories, Paris: CNRS Éditions.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1977): "Génetique et poétique: esquisse de méthode" in *Littérature*, n° 28; 19-39.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1988): Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert, Paris: Seuil.
- DUCHET, C. (1985): "Notes inachevées sur l'inachèvement" in GRÉSSILLON, A. & WERNER, M., Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay, Paris: Minard; 241-255.
- EGAÑA, I. (1999): "Zeru horiek: errezitalditik filmera" in Kortazar, J. (zuz.), Egungo euskal nobela eta zinema, Bilbo: UPV-EHU; 99-121.
- ELORRIAGA, U. (2005): Vredaman, Donostia: Elkar.
- ELORRIAGA, U. (2006): Matxinsaltoaren belarriak, Donostia: Elkar.
- ELORZA, G. (1999): "Jerardo Elorzaren partehartzea" in *Gabriel Arestiri omenaldia. Bilbok bere seme prestuari, 1986ko Ihardunaldien Aktak.* Bilbo: Bilboko udala; 111-126.
- ETXANIZ ERLE, X. (2007): Bela Kabelatik Ternuara. Atxagaren Haur eta Gazte Literatura, Iruñea: Pamiela.
- ETXEBARRIA, A. (1986): "Mundu munduan" in *Idatz&Mintz*; 30. On-line: http://kritikak.armiarma.eus/?p=3845 [2015/11/6an atzitua].
- ETXEBERRIA, H. (2002): Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan, Irun: Alberdania.
- FERRER, D. (2007) [1994]: "La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques", *ITEM*. On-line: http://www.item.ens.fr/index.php?id=14030 [2014/08/10ean atzitua].
- FIORMONTE, D. (2003): Scrittura e Filologia nell'era digitale, Torino: Bollati Boringhieri.

- FIORMONTE, D. (2010): "La representación digital de la génesis del texto. Un caso práctico" in ARCOCHA-SCARCIA, A., LLUCH-PRATS, J., & OLAZIREGI, M. J. (ed.), En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos, Bilbo: UPV/EHU.
- GABILONDO, J. (1994): "Obabera" in Hegats, 8. zenb.; 47-53.
- GARTZIA TRUJILLO, S. (2008): "Bitorino Gandiagaren *Hiru gizon bakarka* poema liburuaren metamorfosia" in A. A, *IKER 21 Jean Haritschelhar-i omenaldia*, Bilbo: Euskaltzaindia; 177-210.
- GARZIA, J. (1990): "Obabakoak-en itzulpenaz" in Senez 9, 13-24.
- GENETTE, G. (1987): Seuils, Paris: Seuils.
- GERRIKAGOITIA, A. (2009): "Sortze-prozesuak euskal literaturan", Oihenart, 24. zenb.; 135-200.
- GRÉSILLON, A. (1994): Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, París: P.U.F.
- GRÉSILLON, A. (1996): "Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier" in ROUGÉ, B. (arg.), *Ratures* & repentirs, Pau : Publications de l'Université de Pau; 49-60.
- GRÉSILLON, A. (2007): "'Nous avançons toujours sur des sables mouvants'. Espaces et frontières de la critique génétique" in GIFFORD, P. & SCHMID, M. (zuz.), La création en acte. Devenir de la critique génétique, Amsterdam-New York: Rodopi; 29-40.
- GRÉSILLON, A. (2008): La mise en œuvre. Itinéraires génétiques, Paris, CNRS Éditions.
- GRÉSILLON, A. (2009): "Qu'est-ce que la génétique? Aide-mémoire et propositions théoriques" in DANDREY, P. (arg.), Génétique matérielle, génétique virtuelle. Pour une approche généticienne des textes sans archives, Québec: Les Presses de l'Université Laval, 11-17.
- HAY, L. (1994): "Critiques de la critique génétique", Genesis, n°6, 1994, 11-23.
- HAY, L. (2002): La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique, Paris: José Corti.
- HAY, L. (2007): "Critique génétique et théorie littéraire: quelques remarques" in GIFFORD, P. & SCHMID, M. (zuz.), La création en acte. Devenir de la critique génétique, Amsterdam-New York: Rodopi; 13-27.
- HAY, L. (zuz.) (1979): Essais de crítique génétique, Paris: Flammarion.
- HERNÁNDEZ ABAITUA, M. (1996): Ahotsak, Donostia: Erein.
- HERNÁNDEZ ABAITUA, M. (2001): Ohe bat ozeanoaren erdian, Donostia: Erein.
- HERNÁNDEZ ABAITUA, M. (2008): Ramon Saizarbitoriaren lehen eleberrigintza, Bilbo: UPV/EHU.
- HERSCHBERG PIERROT, A. (2012): "Du style des manuscrits aux styles de genèse" in BIKIALO, S.&PÉTILLON, S., Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'oeuvre publiée, Rennes: Presses universitaires de Rennes; 43-60.
- IBARGUTXI, F. (2013): "Hemen Marx asko eta Freud gutxi izan dugu. Hortik gure konbentzionalkeria" in *El Diario Vasco*, 2013/12/23. On-line: http://www.diariovasco.com/v/20131223/cultura/hemen-marx-asko-freud-20131223.html [2016/01/08an atzitua]
- IBARLUZEA, M. (2015): "The Translation Habitus of Contemporary Basque Writers" in *Estudios de Traducción*, vol. 5; 59-75.
- JAKA, A. (2012): Itzulpenari buruzko gogoeta eta itzulpen-praktika Joseba Sarrionandiaren lanetan, IKER, 28, Bilbo: Euskaltzaindia.

- JIMENEZ, E. (1990): "Izkiriaturik aurkitu ditudan nire ipuinak" in Egin, 1990-05-01.
- KORTAZAR, J. (2001): Oroimenaren eszenatokiak. Pott bandaren poesia, Bilbo: Labayru-BBK.
- LANDA, J. (1982): "Ziutateaz eta Etiopia: obsesio berdinez eraikitako bi unibertso", in Susa-5; 33-43. On-line: http://andima.armiarma.eus/susa/susa0507.htm [2015/12/12an atzitua]
- LANDA, J. (1990): "Trajedien kronika klabe minorrean" in Argia, 1990-04-20.
- LANDA, K. (1985): "Hitzaurrea" in Aresti, G., Mundu munduan, Donostia: Erein; 7-10.
- LASAGABASTER, J. M. (1979): "Bigarren edizioaren hitzaurrea" in SAIZARBITORIA, R., Egunero hasten delako, Donostia: Hordago; 5-19.
- LASAGABASTER, J. M. (1989): "La novela vasca al borde de la realidad" in A.A., Congreso de Literatura. Il Congreso Mundial Vasco, Madrid, Castalia; 319-346.
- LASAGABASTER, J. M. (1997): "Funtzionatzen duen testua" in SAIZARBITORIA, R., Ehun metro, Erein; 115-120 [1986].
- LEBRAVE, J. L. (1992): "La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?" in *Genesis*, nº 1, Paris; 33-72.
- LEFEVERE, A. (1992): Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame, Londres: Routledge.
- LEJEUNE, P. & VIOLLET, C. (zuz.)(2000): Genèses du "je". Manuscrits et autobiographie, Paris: CNRS Éditions.
- LEKUONA, J.M. (KORTAZAR, J. & KORTAZAR, P., ed.)(2008): Ibaiak basamortuan, Bilbo: UPV/EHU.
- LEVAILLANT, L. (1982): *Ecriture et génétique textuelle: Valéry à l'oeuvre,* Lille: Presses universitaires de Lille.
- LLUCH-PRATS, J. (2009): "Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo" in *Lapurdum*, 13. zenb.; 233-244.
- LLUCH-PRATS, J. (2010): "Los estudios de génesis textual" in ARCOCHA-SCARCIA, A.; LLUCH PRATS, J. & OLAZIREGI, M. J. (ed.), En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos, Bilbo: UPV/EHU; 19-54.
- LOIS, É. (2001): *Génesis de la escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética,* Buenos Aires: Edicial.
- LOIS, É. (2005): "De la filología a la genética textual. Historia de los conceptos y las prácticas" in COLLA, F. (koord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers: CRLA-Archivos; 43-83.
- LOIS, É. (2012): "Los estudios de crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana" in VAUTHIER, B. & GAMBA CORRADINE, J., Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos, Salamanca: Universidad de Salamanca; 45-64.
- LOPEZ GASENI, M. (2005): Autoitzulpena euskal haur eta gazte literaturan, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- LOPEZ GASENI, M. (2006): "Intra-testuartekotasuna" in Behinola, 16, 2007; 49-50.
- LOPEZ GASENI, M. (2009): "Ramon Saizarbitoria" in KORTAZAR et al., Euskal Literaturaren Hiztegia Idazleak, Bilbo: UPV/EHU. On-line: http://www.ehu.eus/ehg/literatura/idazleak/?p=840 [2015/10/19an atzitua].
- MALAGON, A. (2014): Lasai, ez da ezer gertatzen, Donostia: Elkar.

- MALAGON, A.: http://samulasaitasuna.tumblr.com/ [2015/11/14an atzitua].
- MANTEROLA, E. (2014): Euskal literatura itzulia. Bernardo Atxagaren lanak erdaretan, Bilbo: UPV/EHU.
- MENDIGUREN, X. (1994): Ipuin bakanak, Donostia: Elkar.
- MITTERAND, H. (1979): "Programme et préconstruit génétiques: le dossier de *L'Assommoir*" in HAY, L. (zuz.), *Essais de crítique génétique*, Paris: Flammarion; 193-226.
- MITTERAND, H. (1986): Carnets d'enquêtes, Paris: Plon.
- MITTERAND, H. (1989): "Critique génétique et histoire culturelle : les dossiers des Rougon-Macquart" in HAY, L. (zuz.), *La Naissance du texte*, Paris: José Corti; 147-162.
- MITXELENA, K. (1979): "Gabriel Aresti eta 'Egan'" in ARESTI, G., *Ipuinak*, Donostia: Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintziala; 11-16.
- OKARIZ, L. M. (2012): "Todos somos moros de alguna manera" in Deia, 2012-12-2.
- OLAZIREGI, M. J. (1997): Literatura eta irakurlea, testu estrategietatik soziologiara Bernardo Atxagaren unibertso literarioan, Bilbo: EHU/UPV. On-line: http://www.euskara.euskadi.net/appcont/tesisDoctoral/PDFak/MARIA_JOSE_OLAZIREGI. pdf. [2015/12/03an atzitua].
- OLAZIREGI, M. J. (1998): Bernardo Atxagaren irakurlea, Donostia: Erein.
- OLAZIREGI, M. J. (2000): Euskal eleberriaren historia, Bilbo: Labayru/Amorebieta-Etxanoko Udala.
- OLAZIREGI, M. J. (2001): Ramon Saizarbitoriaren unibertso literarioa, Bilbo: Labayru/BBK.
- OLAZIREGI, M. J. (2005): "Paradisua... hemen" in *Landázuri elkartea*, 11-12-13. zenbakiak. On-line: http://www.landazuri.com/revistas/landazuri_8301219232006.pdf [2016/01/10 atzitua].
- OLAZIREGI, M. J. (2009): "Testuak mugimenduan. Iruzkin laburrak egungo euskal literatur lan zenbaitez" in *Lapurdum*, 13. zenb.; 289-295.
- ORIOL-BOYER,C. (zuz.)(2003):Critique génétique et didactique de la réécriture: travailler avec les brouillons d'écrivains, Paris: Bertrand-Lacoste.
- OTAEGI, L. (1999): Bernardo Atxaga. Egilearen hitza, Bilbo: Labayru/BBK.
- OTAEGI, L. (2000): Joseba Sarrionandia. Marinel zaharraren kantua, Bilbo: Labayru Ikastegia/BBK.
- OTAEGI, L. (2013): "Distopia eta paradisua Euskal Hirian: Bernardo Atxagaren *Etiopia* makrotestuaren irakurketa semiotikorako hausnarketa kritikoak" in *Lapurdum*, 13. zenb.; 187-199.
- OTAMENDI, J.L. (2011): "Ezikusia egin ote dakioke itsasoari?" in SARRIONANDIA, J., *Kartzelako poemak*, Zarautz: Susa.
- PASTOR PLATERO, E. (koord.) (2008): Genética textual, Madril: Arco.
- PAZ DE ZIGANDA IKASTOLA (2014): "Bernardo Atxagak sara izeneko gizona berritu du" in *Lehiotik*, 40. zenb.; 7-9.
- POCHELU, J. (2004): "Testuen genetika. Lau dosier genetikoren azterketa, Eñaut Etxamendi-ren testu argitaragabe batzuen trapuetan oinarriturik" in *Euskonews*, nº 269. On-line: http://www.euskonews.com/0269zbk/gaia26904eu.html [2014/10/12n atzitua].
- POCHELU, J. (2005): "Etude de génétique des textes à partir des textes d'E. Etxamendi" in *Lapurdum*, 10. zenb.; 331-336.

- POCHELU, J. (2006): "Où on parle (toujours) de génétique textuelle..." in *Lapurdum*, 11. zenb.; 305-309.
- POCHELU, J. (2009): "Aldakiak eta aldaerak: Atxagaren Obabako amerikanoa" in *Lapurdum*, 13. zenb.; 297-303.
- POCHELU, J. (2010): Etude d'un dossier génétique fragmentaire: Réécriture. Ecriture. Désécriture dans Le fils de l'accordéoniste de Bernado Atxaga, Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Doktorego tesia (argitaragabea).
- PONGE, F. (1971):La Fabrique du Pré, Genève: Albert Skira.
- RABELLI, A. (2011): "Sarrera. Gaurko ipuingintzaren historia. 1983/2003" in KORTAZAR, J. (zuz.), *Egungo ipuingintzaren historia*, Bilbo: UPV/EHU; 13-116.
- RODRIGUEZ MARTIN, E. (2013): *Joseba Sarrionandiaren "Lagun izoztua" eleberriko hiru itsasoak Irakurketa proposamen bat*, Bilbo: UPV/EHU. On-line: http://www.euskara.euskadi.net/appcont/tesisDoctoral/PDFak/Eider_Rodriguez_TESIA.pdf [2015/09/21ean atzitua].
- SAIZARBITORIA, R. (1969): *Egunero hasten delako*, Donostia: Lur [Berrarg.: 1979, Hordago; 1982, Erein; 2000, Edizio berritua; 2007, Poltsiko edizioa].
- SAIZARBITORIA, R. (1973): "Hitzaurrea" in ARESTI, G.: Lau teatro arestiar, Donostia: Lur; 5-13.
- SAIZARBITORIA, R. (1995): Bihotz bi. Gerrako kronikak, Donostia: Erein.
- SAIZARBITORIA, R. (1995): Hamaika pauso, Donostia: Erein.
- SAIZARBITORIA, R. (2000): "Bi bihotz. Hilobi bat" in Gorde nazazu lurpean, Donostia: Erein.
- SAIZARBITORIA, R. (2000): Gorde nazazu lurpean, Donostia: Erein.
- SAIZARBITORIA, R. (2003): "Hemen nago, liburuz inguratuta, zutaz pentsatzen" in A.A., *Begiz jotako ipuinak*, Irun: Alberdania.
- SAIZARBITORIA, R. (2007): "Hitzaurrea" in Egunero hasten delako, Donostia: Erein; 7-21.
- SAIZARBITORIA, R. (2012): Martutene, Donostia: Erein.
- SAIZARBITORIA, R. (2015): Lili eta biok, Donostia: Erein.
- SAN MARTIN, J. (1986): "Aresti zenaren 'Mundu munduan' eta lan argitaragabeak" in *Egan*, 5/6-1986 zenbakia; 81-83.
- SARASKETA, M. (1984): "Literatura, bizitzeko modua besterik ez da" in *Argia*, 1984ko ekainaren 24a. On-line: http://bbk.armiarma.eus/linterna/sarri.htm [2015/01/10ean atzitua].
- SARASOLA, B. (2015): Bainaren belaunaldia: Ustela, Pott eta Oh! Euzkadi, Bilbo: Labayru/ Amorebieta-Etxanoko Udala.
- SARASOLA, I. (1969): "Hitz-aurre" in SAIZARBITORIA, R., Egunero hasten delako, Donostia: Lur; 3-11.
- SARASOLA, I. (1975): Txillardegi eta Saizarbitoriaren nobelagintza (irakurlearentzat gidaria), Donostia: Kriselu.
- SARASOLA, I. (1979): "Gabriel Aresti ipuinlari" in ARESTI, G., *Ipuinak*, Donostia : Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintziala; 7-10.
- SARRIONANDIA, J. (1979): "Luigi Anselmi: figlio di un cane" in POTT bandaren praka. On-line: http://andima.armiarma.eus/pott/pott0510.htm [2014/12/19an atzitua].

SARRIONANDIA, J. (1980a): "Maggie indazu kamamila" in Xaguxarra, 1; 21-30.

SARRIONANDIA, J. (1980b): "Ez gara abereak baino dohatsuago", *Egin*, 1980. On-line: http://bbk.armiarma.eus/linterna/narra010.htm [2014/12/22an atzitua].

SARRIONANDIA, J. (1981a): Izuen gordelekuetan barrena, BILBO: BAK [Berrarg: 2014, Iruñea: Pamiela].

SARRIONANDIA, J. (1981b): "Enperadore eroa" in *Cuentos incombustibles. I Concurso de Cuentos del Ayuntamiento de Bilbao*, Bilbo: Bilboko udala; 101-105.

SARRIONANDIA, J. (1982): "Maggie indazu kamamila!" in Concurso de cuentos Premio "Ignacio Aldecoa 1980-1981, Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia; 75-88.

SARRIONANDIA, J. (1983): Narrazioak, Donostia: Elkar.

SARRIONANDIA, J. (1982): "Maggie indazu kamamila" in 23, Donostia: Hordago; 163-173.

SARRIONANDIA, J. (1985): Atabala eta euria, Donostia: Elkar.

SARRIONANDIA, J. (1985): Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak, Iruñea: Alberdania [Berrarg: 2006].

SARRIONANDIA, J. (1987): Marinel zaharrak, Donostia: Elkar.

SARRIONANDIA, J. (1988): Marginalia, Donostia: Elkar.

SARRIONANDIA, J. (1988): Marginalia, Donostia: Elkar.

SARRIONANDIA, J.(1990): Ifar aldeko orduak, Donostia: Elkar.

SARRIONANDIA, J.(1992): Gartzelako poemak, Zarautz: Susa [Berrar: Kartzelako poemak, 2011].

SARRIONANDIA, J.(1995a): *Hnuy illa nyha majah yahoo (poemak 1985-1995)*, Donostia: Elkar [Berrarg.: 2013].

SARRIONANDIA, J.(1995b): Miopeak, bizikletak eta beste langabetu batzuk, Donostia: Erein.

SARRIONANDIA, J. (1998): "Enperadore eroa" in MENDIGUREN ELIZEGI, X. & IZAGIRRE, K., Euskal literaturaren antologia: Derrigorrezko Bigarren Hezkuntza, Batxilergoa, Donostia: Elkarlanean; 285-288.

SARRIONANDIA, J. (1999): Hau da ene ondasun guzia, Tafalla: Txalaparta/Esan ozenki.

SARRIONANDIA, J. (2004): Akordatzen, Tafalla: Txalaparta.

SARRIONANDIA, J. (2010): Moroak gara behelaino artean?, Iruñea: Pamiela.

SARRIONANDIA, J.(2011): Narrazio guztiak (1979-1990), Donostia: Elkar.

SARRIONANDIA, J. (2013): ¿Somos como moros en la niebla?, Iruñea: Pamiela.

SEGRE, C. (1995): "Critique des variantes et critique génétique" in Genesis, nº 7; 29-45.

E. E. (2015): "Heriotzaz eta presagioez mintzo da *Txoriak kolpeka* (Pamiela) liburuan", *Hitzen Uberan*, 2015-01-23. On-line: http://uberan.eus/?gatzetan-gordeak/elkarrizketak/item/bernardo-atxagarielkarrizketa# [2016/02/04n atzitua]

URIBE, K. (arg) (2001): Azken aldiko euskal narratiba: sortzaileak eta irakurleak, Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

URIBE, K. (2008): Bilbao-New York-Bilbao, Donostia: Elkar.

WAUGH, P. (1984): Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, New York: Methuen.

- WILLEMART, P. (2007)[1995]: "De quel inconscient parlons-nous dans le manuscrit?" *ITEM*. On-line: http://www.item.ens.fr/index.php?id=172734 [2014/08/25ean atzitua].
- ZABALA, J. L. (2003): "Poesiaren borroka erretorikaren eta estereotipoaren aurkakoa da beti", *Berria*, 2003/12/13.
- ZABALA, J. L. (2014): "Liburu bakar baten egileari", Berria, 2014/10/10.
- ZALDUA, I. (2005): Animalia disekatuak, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- ZALDUA, I. (2007): "Anchorage", Berria, 2007-08-05.
- ZALDUA, I. (2008): Euskaldun guztion aberria, Irun: Alberdania.
- ZALDUA, I. (2010): "Azken finean, ipuinlaria naiz konbentzituta nagoelako ipuina genero nagusia dela literaturan", 111 Akademia, 2010/11/09: On-line: http://www.111akademia.com/kilkerren-soka/item/606-iban-zaldua-azken-finean-ipuinlaria-naiz-konbentzituta-nagoelako-ipuina-genero-nagusia-dela-literaturan.html [2015/09/02an atzitua].
- ZAPIAIN, M. (2015): Saizarbitoria eta iragana, Zarautz: Susa.
- ZELAIETA, A. (2000): Gabriel Aresti biografia, Zarautz: Susa.
- ZUBIKARAI, A. (1999): "Azaleko irizpide bat" in *Gabriel Arestiri omenaldia. Bilbok bere seme prestuari,* 1986ko Ihardunaldien Aktak. Bilbo: Bilboko udala; 101-103.