

L'éditeur critique fictif, un lettré de papier

Claire Maussion

Université d'Orléans

Parmi les représentations imaginaires de l'érudition et des lettrés, nous avons choisi de nous intéresser à ces fictions dans lesquelles l'auteur se présente comme un simple éditeur et que nous appellerons donc « fictions d'éditeurs » ou plus exactement « fictions d'édition critique »¹, car les œuvres que nous mentionnerons ne se contentent pas d'une présence de l'éditeur fictif dans la préface, mais accompagnent celle-ci de tout un appareil critique fictif, plus ou moins développé, qui les constitue en fausses éditions critiques. L'étude de ces fictions sur plusieurs siècles permet d'interroger l'évolution diachronique des liens complexes entre littérature fictionnelle et critique. Nous tenterons donc, à travers quelques exemples de romans du XVIII^e au XX^e siècle, de montrer comment la littérature met en fiction les échanges et les rivalités qu'elle entretient avec l'érudition critique et philologique, du point de vue de la valeur de la fiction, de sa réception et de l'invention, thématique et formelle.

Critique et valeur

Au XVIII^e siècle, la fiction d'édition s'inscrit dans une double stratégie de légitimation du roman, à une époque où il est dévalorisé dans la hiérarchie des genres. D'une part, elle participe à la négation du caractère romanesque du texte en lui donnant un air d'authenticité, permettant en effet à l'auteur de « prétendre » que le texte édité est un texte authentique (lettres, mémoires) dont il n'est que l'humble éditeur. Mais, d'autre part, elle cherche à conférer à ces œuvres la dignité réservée aux textes religieux et antiques, qui étaient quasiment les seuls textes jugés

¹ Pour qualifier certaines de ces fictions, Claude Coste parle de « fausses éditions critiques » (cf. C. Coste, « L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster ou la mélancolie des fausses éditions critiques », in Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Fictions d'histoire littéraire, La Licorne*, Rennes, PUR, 2009, n°86, p. 127-144) et Andréas Pfersmann de « romans philologiques » (cf. A. Pfersmann, « Le roman philologique », Séminaire du CRAL (CNRS/EHESS) « Narratologies contemporaines », 2007, <http://www.vox-poetica.org/t/lna/index.html>.)

dignes de bénéficier d'une édition critique (à l'exception notable de certains textes ayant déjà accédé au rang de « classiques », telles les œuvres de Shakespeare ou de Rabelais). En effet, la fiction d'édition, quand elle est accompagnée d'un *pseudo* appareil critique (préface, mais aussi notes, table des matières, glossaire, postface, index), tente d'apporter au texte une caution *pseudo*-scientifique qui table sur « l'autorité de l'imprimé »².

Dans *Clarissa*, par exemple, l'éditeur fictif donne un grand nombre d'informations bibliographiques : il propose des descriptions matérielles des textes, explique l'omission de certaines lettres ou aide à les dater, identifie de nombreuses sources littéraires.³ On pourrait donc dire que la fiction d'édition critique s'appuie sur une croyance encore répandue à l'époque et que Ian Watt résume ainsi dans *The Rise of the Novel* : « tout ce qui est imprimé est nécessairement vrai; tout ce qui est imprimé et annoté est à la fois vrai et important. »⁴

Au XIX^e siècle, l'autorité de l'éditeur critique peut encore servir de garant, cette fois non plus pour le roman en général mais pour un certain type de romans encore inédit, à savoir les « romans de la sensibilité ». C'est le cas, par exemple, dans *Oberman* de Senancour, dont les *Observations* liminaires permettent de signaler la singularité de l'œuvre. L'éditeur prévient en effet le lecteur que « ce n'est pas un livre raisonnable », mais garantit en même temps la valeur de ce livre voué à l'épanchement personnel d'un *je*.

La fiction se sert donc de la caution sérieuse de l'édition critique et de l'autorité de la figure du lettré pour renforcer sa légitimité.

Mais la mise en scène d'un appareil critique par la fiction d'édition peut aussi relever d'une stratégie diamétralement inverse de parodie du travail d'édition critique entrepris par les lettrés ou les universitaires. En effet, la fiction d'édition utilise parfois les méthodes de l'édition critique pour mieux en ridiculiser le principe et les procédés. Cet usage parodique du paratexte éditorial n'est pas réservé aux fictions d'édition les plus récentes puisqu'il existe déjà au XVIII^e siècle, parallèlement à l'usage sérieux que nous venons d'évoquer.

Ainsi, dans *A Tale of a tub*, publié en 1704, Swift hypertrophie à l'extrême l'apparat critique pour parodier et ridiculiser l'érudition critique. Cette satire de l'érudition critique a été reprise

² Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p.197 : « authority of print ».

³ Pour le détail de ces remarques *pseudo*-bibliographiques, cf. Glen M. Johnson, « Richardson's "Editor" in *Clarissa* », *Journal of Narrative Theory*, 1980.

⁴ Nous traduisons d'après I. Watt, *op.cit.*, pp. 197-198: « all that is printed is necessarily true; all that is printed and footnoted is both true and important. »

par Pope deux décennies plus tard dans *The Dunciad*⁵, un long poème héroï-comique mettant en scène différents critiques du milieu littéraire de l'époque, qui n'est pas à proprement parler une fiction d'édition, mais dont Nabokov s'est inspiré.

En effet, Nabokov s'inscrit explicitement dans cette tradition de parodie de l'érudition critique avec son roman *Pale fire*, roman composé d'un poème de 999 vers suivi du long commentaire délirant attribué à un éditeur fictif. Dans le commentaire des vers 895 à 899, la variante recopiée par l'éditeur révèle au lecteur l'emprunt intertextuel :

Au lieu de ces vers faciles et révoltants le brouillon donne :
895 *J'ai un certain goût, je l'admets,*
Pour la parodie, ce dernier ressort de l'esprit :
« Dans la lutte de la nature, quand le courage l'emporte
La victime chancelle et le vainqueur échoue. »
899 *Oui, lecteur, Pope.*⁶

Ce roman, basé sur un paratexte fictionnel marqué par le délire de l'éditeur fictif Charles Kinbote, issu du milieu universitaire, est la mise en fiction de ce qu'il peut toujours y avoir d'inutile, d'abusif et de subjectif dans l'édition critique d'un texte littéraire, se prétendit-elle « scientifique ».

On peut citer un autre exemple récent de fiction d'édition dont le principal objet est la parodie et même la charge contre l'érudition critique et la philologie : le roman d'Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, qui prend la forme d'un recueil de textes posthumes d'un auteur fictif, rassemblés et annotés par un éditeur fictif. Une note au « Journal 1952 » parodie le travail minutieux de déchiffrement à l'aide d'outils modernes :

Mauvais jeu de mots barré, gratté sur le manuscrit, que nous avons pu déchiffrer malgré tout en laboratoire –après de vains examens au scanner –grâce au pinceau très fin du laser spécialement mis au point dans ce but par le professeur H. Opole sur notre demande.⁷

La parodie réside ici dans la disproportion entre les moyens techniques déployés et le résultat dérisoire obtenu, à savoir le déchiffrement d'un « mauvais jeu de mots »⁸. La vanité de la quête de l'état « d'origine » du texte est rendue d'autant plus flagrante que l'éditeur, sous couvert de fidélité au texte original, a choisi de rétablir la formule malgré le désaveu explicite de l'auteur. Cette note souligne et dénonce peut-être le pouvoir exorbitant de l'éditeur critique sur le texte,

⁵ La première édition, anonyme, date de 1728.

⁶ Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 234.

⁷ Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, p. 51.

⁸ « La nuit tombe pour proxénétisme » en l'occurrence.

les libertés qu'il se permet avec le texte étant encore accentuées par le caractère posthume de l'édition. En effet, rien dans le texte édité proprement dit n'indique matériellement sur la page le geste correctif de l'auteur ni celui, tout aussi décisif, de restauration effectué par l'éditeur, dont seule la note signale l'intervention. Le paratexte éditorial de ce roman reprend aussi des formulations et des types de commentaires caractéristiques du style des éditions critiques pour jouer avec l'horizon d'attente du lecteur, comme dans cette note à son « Journal 1952 », où l'éditeur, parodiant les critiques qui louent la valeur des œuvres de jeunesse en cherchant à y déceler les traits stylistiques caractéristiques de l'œuvre future, emploie des termes apparemment élogieux qu'il retourne contre l'auteur, dans une pointe finale assassine :

On admirera la maîtrise parfaite déjà, chez ce très jeune homme, du ton pontifiant qui convient pour énoncer des idées générales.⁹

Au lieu de la valorisation, ou au moins de la neutralité, exigée de ce type de commentaire éditorial, l'éditeur fictif se livre à une attaque perpétuelle du style de Pilaster, par des critiques dont la violence et la mauvaise foi discréditent la pertinence, la charge visant avant tout, pour Eric Chevillard, comme pour Vladimir Nabokov sans doute, à dénigrer toute entreprise de critique littéraire.¹⁰ Le mépris de l'auteur pour la critique littéraire est clair quand l'éditeur rappelle dans la « Chronologie » que Thomas Pilaster avait reçu, pour son roman *Le Sourire des morts*, « la même année le prix Jules et le prix Edmond ».¹¹

Alors que chez Richardson, ou encore chez Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, la fiction d'édition critique cherchait à donner au texte une légitimité et une valeur, dans les exemples cités, qu'ils relèvent du XVIII^e ou du XX^e siècle, elle conduit au contraire à dévaloriser le texte édité et à ridiculiser l'entreprise même d'édition critique, dont est dénoncée la prétention illusoire à une quelconque objectivité.

⁹ *Ibid.*, p.28.

¹⁰ Le mépris de l'auteur pour la critique littéraire est clair quand l'éditeur rappelle dans la « Chronologie » que Thomas Pilaster avait reçu, pour son roman *Le Sourire des morts*, « la même année le prix Jules et le prix Edmond », p.184. On peut aussi citer un autre de ces romans, *Démolir Nisard*, où il s'attaque à un critique littéraire du XIX^e siècle. Cf. Chevillard, *Démolir Nisard*, Paris, Minuit, 2006 et les analyses que lui consacre N. Piégay-Gros dans *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009.

¹¹ *Ibid.*, p.184. Voir aussi un autre roman de Chevillard, *Démolir Nisard* (2006), où il s'attaque à un critique littéraire du XIX^e siècle et les analyses que lui consacre N. Piégay-Gros dans son ouvrage *L'érudition imaginaire* (Droz, 2009).

Critique et réception

On retrouve cette même dichotomie au niveau de la réception, la critique apparaissant soit comme un modèle dont la littérature s'inspire, soit comme une rivale à remplacer voire à neutraliser.

La fiction d'édition s'inspire du modèle critique quand les commentaires de l'éditeur cherchent à aider la lecture. Ainsi, dans *Clarissa*, les notes de l'éditeur fictif permettent au lecteur de se repérer plus facilement dans l'œuvre en donnant de nombreuses indications de références internes : si un événement a déjà été mentionné, la note indique dans quelle lettre, ce qui permet à l'auteur non seulement d'éviter les répétitions mais aussi de faciliter la lecture de ce roman-fleuve. Les notes de l'éditeur permettent, en outre, d'attirer l'attention du lecteur sur des subtilités du roman qui auraient pu passer inaperçues, comme lorsqu'une lettre reprend les termes d'une autre lettre à plusieurs centaines de pages de distance.

De même, dans *Oberman*, l'éditeur joue un rôle d'élucidation, comblant les lacunes du texte pour le lecteur, lui faisant remarquer des détails, dissipant le mystère qui plane sur le personnage principal, palliant à l'absence des lettres du correspondant d'Oberman¹².

Mais la fiction d'édition entre également en concurrence avec la critique quand elle cherche non plus seulement à aider la lecture mais à l'orienter. Cette tentative d'influence s'effectue selon deux modalités, opposées dans leur forme mais ayant le même objectif :

- les commentaires de l'éditeur indiquent la « bonne lecture » du texte. Chez Richardson, on a alors affaire surtout à une critique de type moral. Ainsi, au fur et à mesure des éditions de *Clarissa*, Richardson ajoute des notes pour essayer d'empêcher les interprétations erronées qu'il constate dans les réactions des lecteurs¹³. Son problème principal tient à la réception des attitudes respectives de Clarissa et de Lovelace en termes de morale. Comme le montre Glen Johnson dans son article consacré à l'éditeur dans *Clarissa*, certaines notes qui anticipent sur la suite du roman, se transforment en un commentaire déguisé où l'éditeur prend ouvertement parti pour Clarissa : ainsi de trois notes qui présentent l'attitude apparemment positive de Lovelace comme

¹² François Marotin, « L'éditeur et l'annotation marginale dans *Oberman* de Senancour », in F. Marotin (dir.), *La Marge*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (janv. 1986), Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1988.

¹³ Peut-être serait-il plus juste de parler de « lectrices » car le lectorat de Richardson était essentiellement féminin à l'époque. Il reçut un courrier abondant de lectrices qui louaient ou critiquaient le comportement de son héroïne.

participant d'une stratégie de tromperie (II, 57, 73, 93) et de plusieurs autres qui défendent l'attitude de Clarissa vis-à-vis de Lovelace (I, 501 ; II, 33, 256, 313).

L'éditeur peut également indiquer le protocole de lecture nécessaire à la compréhension du texte : ainsi, dans *Oberman*, il signale en note que « tout cela, quoique exprimé d'une manière positive, ne doit pas être regardé comme rigoureusement vrai », invitant, selon François Marotin¹⁴, à une lecture symbolique. Comme chez Richardson, c'est la conception du rôle de la littérature qui rend nécessaire les commentaires de l'éditeur. Puisque l'Écrivain, selon Senancour, « se destine à la magistrature auguste d'instituteur des hommes »¹⁵, la leçon de son œuvre ne peut être totalement laissée à l'appréciation du lecteur.

- l'autre modalité possible consiste, au contraire, à mettre en scène la « mauvaise lecture » et à la stigmatiser, que cette mauvaise lecture soit incarnée par un lecteur inattentif aux jugements hâtifs ou par un éditeur fictif dont les aptitudes d'interprétations sont mises en cause.

La fiction d'édition critique s'inspire donc de la critique pour la remplacer, l'anticiper et s'assurer de la bonne lecture de l'œuvre. Mais elle peut aussi chercher à la neutraliser.

Au XX^e siècle, l'invasion du péri-texte éditorial par les commentaires d'un éditeur fictif vise à neutraliser la critique, en rendant difficile l'ajout de commentaires. Ne serait-ce que techniquement, la multiplication des instances de commentaire risque de créer la confusion¹⁶. Mais surtout, face à la dévalorisation du personnage de l'éditeur-annotateur, le critique pourrait se sentir visé ce qui inhiberait ses propres velléités d'interprétations et de gloses.

À cet égard, on peut se demander si la fiction d'édition n'est pas l'occasion pour certains auteurs, au-delà du plaisir ludique de l'imitation et de la charge, de pratiquer certains genres inédits, en se prémunissant d'avance contre les critiques, par le recours au registre parodique et autocritique. Ainsi, le lecteur de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, influencé par les commentaires de l'éditeur fictif, est porté à considérer tous les inédits de Pilaster comme sans intérêt littéraire. Mais Chevillard attache-t-il pour autant si peu de valeur à ces textes ? Plusieurs indices permettent d'en douter. D'abord, la fiabilité de l'éditeur est, elle-même, fortement remise en cause par son manque d'objectivité et sa jalousie exacerbée. Ensuite, certains textes attribués

¹⁴ François Marotin, art. cit., p. 47

¹⁵ Etienne de Senancour, *Oberman*, lettre 79.

¹⁶ Voir par exemple les différentes polices de caractère employées dans *House of Leaves* de Mark Danielewski pour distinguer les notes de l'auteur, celle de l'éditeur critique et celles des éditeurs.

à Pilaster ont un style et des thèmes qui ne sont pas si éloignés de ceux d'autres romans de l'auteur et le récit bref intitulé « Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes dans nos campagnes » est même la version à peine remaniée d'un texte déjà publié par Chevillard dans un recueil collectif de nouvelles.¹⁷

Critique et invention

Modèle ou contre-modèle pour influencer la réception de l'œuvre, la critique est aussi source d'invention et d'imaginaire, tant sur le plan thématique que sur le plan formel.

Sur le plan thématique d'abord, le modèle critique introduit la question du biographique. Tandis qu'au XVIII^e siècle, l'identité du ou des auteurs des textes édités se dégage essentiellement de leurs écrits privés (lettres ou mémoires), dans les fictions d'édition qui prétendent publier une œuvre, se pose la question de la biographie de l'auteur fictif. Au début du XIX^e siècle, dans *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle, la connaissance de la biographie de l'auteur Teufelsdröckh est présentée comme indispensable à l'interprétation et la compréhension de son œuvre, selon une conception romantique de l'auteur, dont la vie éclairerait et compléterait l'œuvre. Mais il est plus étonnant que ce souci réapparaisse dans les œuvres de la fin du XX^e siècle. Les fictions d'édition postmodernes se heurtent en effet à un paradoxe : en même temps qu'elle dénonce l'impasse de la critique biographique¹⁸, la fiction d'édition s'accompagne presque nécessairement de l'invention d'un personnage d'auteur, dont la biographie est plus ou moins révélée au lecteur. La figure de l'auteur, dont la « mort » a été proclamée par la critique, se voit réinvestie mais cette fois par la fiction, comme source d'imaginaire et non plus de vérité et d'autorité.

¹⁷ Texte paru sous le titre « Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeurs d'hommes dans le Lot-et-Garonne » dans un recueil intitulé *45° Nord & Longitude 0 : Nouvelles* (Mollat, 1995).

¹⁸ Chevillard tourne, en effet, en dérision la critique biographique pointilliste dans le portrait, peu flatteur, de Pilaster enfant que fait l'éditeur dans sa préface : « Frêle enfant très emmitouflé, c'est le plus ancien souvenir que je garde de lui (...). [I]l ployait en toute saison sous le poids d'une écharpe de laine grise (...) [et] s'y enroulait, ses clavicules aussi fines et pointues qu'aiguilles à tricoter et s'entrechoquant bel et bien sous la laine avec ce léger cliquetis, en sorte que son écharpe, je crois pouvoir l'affirmer *sans attendre qu'un biographe américain ne l'extirpe de quelque malle pour y prélever les grains de pollen ou de poussière qui lui permettront de retracer jour après jour l'itinéraire de Pilaster entre sa treizième et sa dix-septième années*, finit par atteindre une longueur de trois mètres au moins. » (Nous soulignons.) *Op. cit.*, p. 11-12.

Outre l'imaginaire biographique, la critique peut aussi inspirer la fiction à travers la mise en scène du travail du lettré et de ses relations avec les auteurs.

Dans de nombreux romans du XVIII^e siècle, la préface et surtout le récit des circonstances de la découverte du manuscrit est souvent l'occasion d'un récit romanesque voire rocambolesque, au point que l'on a pu parler d'un « topos du manuscrit trouvé »¹⁹. On retrouve d'ailleurs parfois cette tendance dans les romans de la fin du XX^{ème} siècle, mais de façon ouvertement parodique cette fois, comme c'est le cas dans *Poor Things* d'Alasdair Gray, où l'éditeur ayant découvert le manuscrit dans un immeuble désaffecté, le sauve de la destruction et le dérobe pour l'étudier lui-même.

Le romanesque peut aussi être reporté dans la mise en scène des relations entre auteur et critique : le paratexte, loin d'être objectif, révèle des rivalités, l'éditeur étant présenté comme un écrivain raté, jaloux du talent de l'auteur édité qu'il cherche soit à dénigrer soit à s'attribuer. Ainsi, dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, l'éditeur sous-entend que Pilaster a plagié un de ces propres écrits pour écrire son premier roman.

Enfin, la critique peut influencer la poétique des textes. On a vu que la fiction d'édition imite les formes de l'édition critique dans son paratexte fictionnel (préface, notes, index, etc) mais la critique n'inspire-t-elle pas également la forme des textes « édités » ? De quelle critique s'agit-il alors ?

Si l'on peut douter que la critique génétique ait véritablement joué un rôle de modèle pour les fictions d'édition du XX^e siècle, on peut cependant remarquer une convergence d'intérêt entre critique et littérature pour les textes fragmentaires ou en cours d'écriture. Ces fictions mettent en effet en scène des brouillons, des textes inachevés, détériorés ou non destinés à la publication. D'où le goût de la fragmentation (*Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia* de Quignard), la mention des variantes, des lacunes et des passages biffés sur le manuscrit. La fiction d'édition critique constitue donc l'un des moyens de représenter une nouvelle idée de l'œuvre, telle qu'on la conçoit au XX^e siècle : une œuvre qui ne peut plus être considérée comme un texte définitif, mais dont doit être prise en compte la nature plurielle et mouvante, une « œuvre ouverte », en train de se faire, que le lecteur est chargé de recomposer. La fiction d'édition représente à la fois le texte en train de s'écrire et l'œuvre en train d'être lue, refusant de choisir entre les multiples

¹⁹ J. Herman / F. Hallyn, *Le topos du manuscrit trouvé*, Louvain / Paris, Peeters, 1999.

versions et interprétations possibles du texte. Elle fait du travail philologique un principe créatif. Toute l'intrigue de *Feu pâle* repose ainsi sur ces variantes exclues par le poète et rétablies par l'éditeur afin d'étayer sa propre lecture délirante et narcissique du poème. Dans la plupart des fictions d'édition critique cependant, l'état matériel du manuscrit édité n'est qu'évoqué, sans être représenté concrètement sur la page imprimée. *La maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski fait figure d'exception en ce domaine. Ce roman, que l'on pourrait qualifier d'expérimental, exploite en effet les possibilités formelles des opérations critiques et philologiques. « Editeur » malgré lui, Johnny Truant explique par exemple dans la note 276 sa décision de transcrire le texte de Zampanò en l'état, avec ses lacunes :

Une espèce de cendre est tombée sur les pages suivantes, faisant à certains endroits un petit trou, ou en d'autres éradiquant des blocs entiers de texte. Plutôt que de reconstruire ce qui était détruit, j'ai décidé de mettre simplement entre crochets les lettres carbonisées – [].²⁰

De même, il tente de reproduire graphiquement les taches qui rendent certains passages du manuscrit illisible, en les représentant par des lignes de croix noires, qui peuvent parfois couvrir des pages entières.

Ce souci de donner à voir le texte tel qu'il apparaît sur le manuscrit conduit aussi l'éditeur à livrer au lecteur les passages biffés par l'auteur, notamment ceux du chapitre IX qu'il a pu déchiffrer « avec un peu de térébenthine et une bonne vieille loupe » : il reconstitue ces passages en conservant la trace des ratures de l'auteur qui « a essayé de s'en débarrasser ». Quel est donc le statut de ces passages à la fois lisibles et marqués par une autocensure ? Comment les lire ? Le geste de biffure, représenté visuellement sur la page, devient ici aussi important que le contenu du passage barré, puisqu'il révèle le malaise de l'auteur face à sa propre interprétation originale du mythe du Minotaure en l'occurrence.²¹

Le travail philologique offrirait donc un modèle poétique pour une écriture fictionnelle qui refuse de figer le texte dans une prétendue forme définitive, en donnant à lire à la fois le texte, les étapes de sa création et sa réception, sans accorder forcément plus de valeur à l'une qu'à l'autre.

*

²⁰ Mark Danielewski, *La maison des feuilles*, Paris, Denoël, p. 330.

²¹ Le mythe du Minotaure est interprété par l'auteur fictif Zampanò comme un récit d'infanticide.

La fiction d'édition critique reflète dans toute leur complexité les relations entre littérature fictionnelle et critique et leur évolution diachronique. La critique telle qu'elle est représentée dans ces fictions passe ainsi du statut de modèle légitimant à celui de modèle formel représentatif d'une certaine conception du texte littéraire comme « œuvre ouverte » sur laquelle l'auteur n'a que peu de prise, la critique gagnant en potentialité poétique ce qu'elle perd en autorité et en valeur, le jeu avec les méthodes de la démarche critique n'étant possible qu'au prix du renoncement à l'objectivité, dont l'impossibilité est dénoncée par la parodie. À cet égard, la fiction d'édition critique constitue à la fois une représentation de cette prise de conscience du caractère non figé du texte littéraire et peut-être aussi une tentative de l'auteur pour reprendre un contrôle (même minimal) sur son texte, notamment en tentant d'en phagocyter la critique.