

LA FORME ET L'ACCIDENT. LE GENRE COMME ELEMENT VARIANT DU PROCESSUS DE PRODUCTION

Valentine Nicollier, Unil

« J'ai longtemps cru qu'il y avait un Vouloir-Écrire en soi : Écrire, verbe intransitif – j'en suis moins sûr. Peut-être, vouloir-écrire = vouloir écrire quelque chose → Vouloir-Ecrire + Objet. Il y aurait des fantasmes d'écriture [...] Quel "objet" ? Évidemment, cela dépend du sujet, de mille données individuelles : selon une typologie grossière, ce peut être un poème, une pièce, un roman (je dis bien : fantasme de poème, fantasme de roman) [...]. » (Roland Barthes, La préparation du roman)ⁱ

Cet article se propose d'inviter les généticiens à poser la question du genre des brouillons indépendamment de celle du genre des textes publiés auxquels ils sont rattachés. Son ambition n'est pas de livrer une réflexion théoriquement aboutie, mais d'esquisser quelques-unes des implications qui découlent d'un tel déplacement du regard de l'œuvre vers ce qui la précède. La génétique est une critique inductive, qui a construit ses outils analytiques à partir de l'observation de ses objets d'études. Ma problématique résulte d'une immersion dans les archives de l'écrivain suisse romand Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947) à l'occasion de l'édition critique de son œuvre entier. Cette édition a pour caractéristique d'organiser les textes chronologiquement ainsi qu'en fonction des genres auxquels ils appartiennentⁱⁱ. La genèse que je vais évoquer est liée au pan des fictions brèves de l'écrivainⁱⁱⁱ.

Certes, Ramuz n'est pas un auteur de paralittérature. J'envisage cependant bien un élargissement de la perspective « lettro-centriste » des généticiens en direction d'un genre à la littéarité problématique, le journal^{iv}. Cela dans le but, non de mettre à jour les processus de production de genres « mal-aimés » des littéraires, mais dans celui d'enrichir la connaissance de la production littéraire de l'écrivain^v, tout en posant la question du brouillon comme genre.

A. Genre et classement

Si on se fie aux classements en vigueur dans les archives littéraires, on remarque que le genre occupe une place prépondérante parmi les critères de recherche en vigueur et que celui des brouillons semble systématiquement correspondre à celui du texte publié. Il s'ensuit que bien que les brouillons ne soient pas catégorisés génériquement *séparément*, cette donnée constitue cependant une donnée fondamentale à l'heure de classer les dossiers génétiques. Le genre fait ainsi figure d'élément incontournable lorsqu'il s'agit de délimiter les frontières des projets, à l'égal du contenu et de la pertinence diachronique^{vi}, alors même que cette question, contrairement aux autres, n'est pas réellement problématisée. Tout se passe comme si la détermination générique du projet d'écriture était première, et ne variait pas tout au long du processus d'élaboration de ce dernier. Principale conséquence : la certitude en l'uniformité générique des processus créatifs décourage le chercheur d'aller puiser dans d'autres pans de l'œuvre des documents pouvant éclairer la genèse sur laquelle il travaille.

Ce parti pris ne permet toutefois pas de rendre compte de la complexité de certains dossiers ; le fonds manuscrit de Ramuz met en évidence que le genre fait partie des éléments négociés tout au long du travail d'écriture. Le

fait d'envisager le genre des brouillons à l'aune de celui du projet abouti s'appuie implicitement sur une conception utilitaire du genre, qui l'envisage comme une boîte de rangement *a posteriori*, et non comme un élément infléchi par le projet d'écriture. Mon propos nécessite de changer radicalement d'optique – option que François Rastier résume très bien :

On dit ordinairement qu'un texte appartient à un genre. Cette conception mériterait d'être renversée : le genre appartient au texte, qui contient des indications de son genre [...].^{vii}

Pratique ramuzienne du genre

Par rapport à la question du genre, Ramuz s'inscrit dans un type de transgression particulier aux avant-gardes de la fin du XIX^e siècle – encore en vigueur au début du XX^e siècle – qui s'attache à problématiser les frontières établies^{viii}. Ainsi, il appelle de ses vœux l'avènement d'un roman poétique et d'une nouvelle sans récit. Citons l'exemple de ses romans^{ix}, dont la réception a récemment fait l'objet d'une étude synthétique^x : d'un côté, une partie de la critique contemporaine de Ramuz a bien de la peine à considérer ses fictions longues comme appartenant au genre romanesque et les requalifie régulièrement d'« épopées » ou de « longs poèmes en prose » ; d'un autre, l'écrivain lui-même affiche sa ferme volonté de distanciation en catégorisant ses textes comme des « histoires », des « tableaux », des « récits »...

On l'a vu, l'intention de Ramuz n'est pas de nier l'existence des genres littéraires. Son ambition première n'est pas non plus de les remanier. Sa démarche témoigne plutôt d'une volonté de rupture avec la génération antérieure susceptible de garantir l'*originalité* de son œuvre, ainsi que d'une recherche d'adéquation entre ses intentions poétiques et la forme qui les servira au mieux et qui s'inscrit dans un discours – alors fréquent – valorisant la *sincérité* de l'artiste. La question générique est ainsi cruciale pour la critique ramuzienne, car ce qui s'y joue de façon évidente permet de préciser tant le positionnement de l'écrivain par rapport au champ littéraire que les conditions poétiques d'une esthétique singulière. C'est particulièrement frappant en ce qui concerne les fictions brèves^{xi}. Ramuz renonce très vite et presque complètement à la dénomination « nouvelle », qu'il remplace par celle de « morceaux »^{xii}. Il profite ainsi d'une étiquette qu'il est le seul à utiliser pour se ménager un espace de création singulier et extrêmement souple – certains de ses textes révèlent des traits formels caractéristiques de la poésie, de l'essai ou de l'autobiographie^{xiii}. Le « morceau » doit ainsi être envisagé, conformément à une pratique qui varie au fil des années et des projets de publications, comme reflétant étroitement l'évolution esthétique de l'écrivain.

En inventant une nouvelle catégorie générique, Ramuz donne à voir l'importance qu'il accorde à ce type de classification. Le potentiel d'élasticité du « morceau » met quant à lui en évidence la conception qu'a l'écrivain de la genericité, dont il a conscience qu'elle est profondément liée au projet esthétique lui-même. Ce n'est donc pas un hasard si son fonds manuscrit révèle un important travail sur certains des aspects caractéristiques du genre, travail dont les études génétiques de son œuvre doivent être à même de rendre compte.

B. Le genre et la production de textes

L'approche linguistique

Afin de mieux comprendre ce que représente le genre^{xiv} lors de la production d'un discours écrit, il est nécessaire de prendre en compte les travaux des spécialistes du langage qui prennent en considération l'échelle du texte. Les réflexions de Jean-Paul Bronckart, de Jean-Michel Adam et de François Rastier ménagent à cette catégorie une place centrale^{xv}. Malgré de nombreuses divergences dans leur façon de théoriser l'objet-texte, ils sont tous trois d'accords pour considérer que le choix du genre contraint toute production langagière. J.-M. Adam appuie son propos sur les propositions de M. Bakhtine :

apprendre à parler, c'est apprendre à structurer des énoncés [...]. Les genres de discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales.^{xvi}

J.-M. Adam considère ainsi les genres de discours comme une composante de l'interdiscours. J.-P. Bronckart défend une position similaire :

[...] l'agent qui entreprend une action langagière doit nécessairement *mettre en interface* la connaissance de sa situation d'action et celle des genres de textes, tels qu'ils sont indexés dans l'intertexte et tels qu'ils mobilisent les ressources et les préconstruits particuliers d'une langue naturelle.^{xvii}

On ne s'exprime que dans un genre : ce postulat théorique se retrouve dans les expériences empiriques des écrivains. L'exergue, tiré de notes de cours de Roland Barthes, l'explique clairement. On retrouve la même affirmation, non théorisée, chez Ramuz, qui, lorsqu'il n'a pas encore arrêté le titre de ses projets, en parle dans son *Journal* ou dans sa correspondance en termes de nouvelle, de roman, d'articles, etc. Une telle position critique découle d'une conception du langage dans sa nécessaire inscription historique et sociale :

l'interdiscursivité [est] définie comme [la] *possibilité des formes de discours* disponibles (tant à la production qu'à l'interprétation) dans la communauté socio-discursive des auteurs, éditeurs et lecteurs.^{xviii}

Cette citation de J.-M. Adam met en évidence le fait que le genre n'est pas seulement un élément fondamental de la production du discours, mais qu'il l'est aussi de son interprétation. Produire un texte tout comme l'interpréter nécessite de faire appel à un répertoire disponible dans l'interdiscours, indispensable à la reconnaissance du texte. F. Rastier va plus loin et postule une communauté d'action entre l'énonciation et l'interprétation^{xix} : les deux activités impliquent un même sujet, « triplement situé dans une *tradition* linguistique et discursive ; dans une *pratique* que concrétise le genre textuel qu'il emploie ou qu'il interprète ; dans une *situation* qui évolue et à laquelle il doit s'adapter sans cesse »^{xx}. Ce sujet énonçant et interprétant à la fois rappelle celui que l'on peut voir à l'œuvre sur les brouillons, qui est à la fois scripteur et lecteur – double fonction que la rature rend particulièrement visible^{xxi}. Pourtant, ni F. Rastier, ni J.-M. Adam, ni J.-P. Bronckart ne décrivent précisément les mécanismes de la contrainte générique à l'œuvre dans les manuscrits, discours de production par excellence.

Le point de vue génétique

Quelle place occupe donc le genre dans la réflexion des critiques qui ont pris les brouillons comme objet ? Les généticiens adoptent sur ce point une position qui peut paraître contradictoire. D'une part ils proposent d'effectuer un déplacement épistémologique d'envergure et d'envisager des phénomènes considérés jusque-là comme statiques (le texte, la variante, par exemple) comme processuels et dynamiques. Désireux de prendre en compte

toutes les implications de ces redéfinitions, ils s'efforcent de ne pas céder au mirage téléologique. D'autre part, comme on l'a vu, ils reconnaissent la pertinence de la catégorisation générique (parfois considérée dans un sens très large) dans la constitution des dossiers génétiques. Almuth Grésillon, dans un ouvrage récent, constate des récurrences matérielles qui lui permettent de distinguer grossièrement les brouillons de différents genres selon un critère de longueur :

[...] grâce à la forme brève, la poésie permet un parcours génétique global, tandis que, dans le cas de la prose, le volume des matériaux génétiques est en général tel que le critique est d'emblée amené à faire un choix.^{xxii}

Pierre-Marc de Biasi pose un constat similaire... pour aussitôt le problématiser :

L'étude [des collections de manuscrits des XIX^e et XX^e siècles] démontre que l'usage du brouillon varie très sensiblement selon les genres et les auteurs, et parfois, chez un même auteur dans le cadre d'un même genre, selon les œuvres.^{xxiii}

Les généticiens sont conscients de l'importance du donné générique dès les premiers stades du processus de production, même si, dans les faits, ils le considèrent comme une source de caractérisation *a posteriori* plutôt que comme une piste à explorer lors de la constitution d'un dossier génétique. Le dynamisme et le caractère mouvant du projet scriptural est circonscrit à l'intérieur d'une première délimitation, définie par la relative constance d'un contenu (les composantes principales de l'intrigue, par exemple, lorsqu'il s'agit de formes narratives) et d'un genre^{xxiv}. C'est cette délimitation que cet article propose de questionner.

C. Le genre comme élément variant dans la pratique ramuzienne

L'exploration systématique des manuscrits de différents pans génériques du fonds Ramuz a permis de mettre à jour des projets marqués par de profondes variations génériques. Ces genèses révèlent une écriture qui tient davantage du processus que de la planification, pour reprendre l'opposition schématique de Louis Hay. La modification du cadre communicationnel des textes intervient donc alors que la rédaction du projet est déjà bien avancée^{xxv}. Pour s'en tenir aux cas des fictions brèves, on remarque assez logiquement un fécond va-et-vient entre cette forme et celle du roman. *Le Règne de l'esprit malin* (dont l'édition pré-originale paraît en juin et juillet 1914 dans le *Mercur de France*) a d'abord été une nouvelle intitulée « L'Avorteur »^{xxvi}. Si cet exemple témoigne de la réécriture d'une même intrigue dans un format amplifié jugé plus adéquat, d'autres font état du mouvement inverse. C'est exemplairement le cas à deux moments clés de la carrière du nouvelliste, dans les années 1918-1920 lorsqu'il met en chantier *Salutation paysanne et autres morceaux*^{xxvii} et dans les dernières années, alors que les fictions brèves représentent le gros de sa production. Dans les deux cas, des nouvelles sont tirées de projets romanesques abandonnés, parfois sans subir de transformations d'envergure. Citons l'exemple d'un texte publié dans le *Bulletin de la Guilde du Livre* en août 1944, intitulé très justement « Fragment »^{xxviii}. Ce titre, sans grand rapport avec l'histoire narrée, est en revanche révélateur du statut du texte, puisqu'il s'agit d'un extrait du roman « Posés les uns à côté des autres »^{xxix}, plus précisément d'un chapitre entier repris presque sans modification (les feuillets d'un exemplaire du dactylogramme du roman ont été détachés, puis simplement relus). Ces hésitations entre fiction brève et longue contredisent l'idée reçue

selon laquelle la pratique de la nouvelle sert à l'écrivain de laboratoire pour ses tentatives plus ambitieuses : le dialogue est réciproque.

Autour d'« Accident » : nouvelles, journal et récit autobiographique

Une genèse mérite d'être décrite plus particulièrement ici, parce qu'elle nécessite de considérer des documents génériquement très hétérogènes : des nouvelles, un journal et un récit autobiographique. « Accident » relate l'attaque cérébrale d'un vieux paysan prénommé Anselme, sa convalescence, puis son décès soudain, qui survient lors de sa première sortie de chez lui alors qu'il compte fleurette à une jeune fille du village^{xxx}. Le dossier génétique de la nouvelle comporte deux documents qui font partie de la phase d'achèvement du texte : un manuscrit daté du 6 juin 1944^{xxx} et un exemplaire d'un dactylogramme^{xxxii}. Cet ensemble minimal gagne cependant à être enrichi d'autres tentatives rédigées à la même époque, qui abordent également la thématique de l'attaque cérébrale et de ses suites. Le fonds manuscrit recèle en effet un brouillon de nouvelle inachevée intitulé « Choc au cerveau »^{xxxiii}, qui, comme le texte publié, narre l'histoire d'un paysan, Ernest Monachon, qui souffre de symptômes similaires à ceux du vieil Anselme, mais dont la cause n'est pas explicitée. Intitulée « Aventure »^{xxxiv}, une autre rédaction met en scène un narrateur qui se rend au chevet d'Amédée Bourlamaqui, un ami écrivain récemment terrassé par une attaque cérébrale et qui lui raconte sa convalescence. On dénombre encore une quatrième variation dans les nouvelles rédigées par l'écrivain à cette époque : cet « Accident »-là^{xxxv} relate l'histoire de Polier, qui est également un écrivain victime d'une attaque cérébrale. Ce manuscrit est daté du 7 mars 1944 ; il a donc été rédigé quelques mois avant celui qui servira à établir la nouvelle publiée. Ces différentes versions révèlent entre elles des liens thématiques forts : l'attaque cérébrale, bien sûr, mais aussi certains symptômes ou épisodes qui reviennent à plusieurs reprises. L'irritabilité du convalescent, par exemple, traverse tous les textes. La lecture intertextuelle dépasse toutefois le seul cadre de la reprise de motifs, puisque ces brouillons appartiennent en réalité à un seul projet d'écriture. D'autres documents permettent d'étayer cette interprétation.

Le manuscrit du 7 mars présente – et c'est là que la genèse de la nouvelle prend une ampleur véritablement intéressante – des similitudes avec un autre texte intitulé lui aussi « Accident »^{xxxvi}, confession à la première personne d'un certain C. P., victime d'une attaque cérébrale. Ce récit, à la généricité trouble, présente une histoire très semblable à celle du manuscrit du 7 mars : les mêmes épisodes sont mentionnés, presque dans le même ordre, et le narrateur est une fois encore un écrivain. Nouvelle à la première personne, ou récit autobiographique ? Plusieurs éléments font pencher pour la seconde hypothèse^{xxxvii} et clarifient certains aspects de ce projet. Les initiales C. P. ne sont pas sans faire penser au pseudonyme dont Ramuz se sert depuis 1915 : Constant Polier – on se souvient que le manuscrit du 7 mars met lui aussi en scène un personnage du nom de Polier. De plus, le récit du narrateur s'apparente fortement au *Journal* de l'auteur : certains passages se retrouvent en effet presque à l'identique d'un document à l'autre.

Le *Journal* de Ramuz révèle en maints endroits une grande hétérogénéité générique^{xxxviii}, mais les pages qui nous intéressent correspondent à une pratique diaristique « canonique » (si tant est qu'il y en ait une). En novembre 1943, l'écrivain est victime d'une attaque cérébrale dont il ne se remettra qu'avec peine. Cet événement marque pour lui le début d'années difficiles : il souffre de la prostate et enchaîne les séjours à l'hôpital et les

opérations jusqu'à son décès, le 23 mai 1947. Alors qu'il est encore alité fin 1943, il prend une série de notes en vrac sur des feuillets qu'il colle après coup à la suite dans son journal^{xxxix}, tout en poursuivant ses réflexions sur ce qu'il lui est arrivé : ce sont ces pages qui sont reprises et transposées dans la bouche de C. P., et qui sont en partie réécrites dans les autres manuscrits évoqués plus haut^{xl}. Notons que les titres « Accident » et « Choc au cerveau » trouvent dans le journal une sorte d'« explication » : c'est ainsi que Ramuz qualifie son attaque^{xli}. Quant à la période de convalescence qui s'ensuit, il la surnomme « Aventure »^{xlii}...

De deux phases d'écriture distinctes

La lecture du dossier génétique d'« Accident » permet de discerner deux phases. Le *Journal*, les deux premiers manuscrits intitulés « Accident » ainsi qu'« Aventure » font partie de la première : ces textes sont thématiquement très proches. Presque tous les motifs se retrouvent de l'un à l'autre, occupant dans le récit des places à chaque fois différentes. Les convalescents, qu'ils soient narrateurs ou amis du narrateur, sont des écrivains qui relatent ce qui leur est arrivé. La seconde phase englobe « Choc au cerveau » ainsi que les deux documents de la phase d'achèvement de la nouvelle publiée : ce sont des récits à la troisième personne. Les malades sont des paysans, les liens thématiques avec les versions antérieures sont plus lâches. Comme la plupart des documents cités ci-dessus ne sont pas datés, leur classement chronologique ne peut être que conjectural. Les deux extrémités du processus de production, le *Journal* et la nouvelle publiée, révèlent cependant une variation qui touche en premier lieu le mode des récits et leur prise en charge énonciative : homodiégétique et autobiographique d'un côté, hétérodiégétique et fictionnel de l'autre. Il est tentant d'organiser les autres brouillons selon ce même critère du type de prise en charge des propos. On peut de cette façon esquisser une succession qui conduit de l'écriture diaristique au récit à la première personne de C. P., initiales du pseudonyme de Ramuz. Puis viendraient les récits à la première personne où le convalescent est un ami du narrateur, qu'il faudrait, toujours selon cet indice de la prise en charge, ordonner comme suit : d'abord celui de Polier, puis celui d'Amédée Bourlamaqui ; enfin les projets de narrations hétérodiégétiques : « Choc au cerveau » et les deux documents de la phase d'achèvement du texte. Cette tentative d'organisation explicite les différentes phases d'un scénario de création idéal, qui voit l'écrivain partir d'une expérience intime pour la mettre peu à peu à distance, conférant finalement à un fait singulier une portée générale^{xliii}. L'écriture peut ainsi être identifiée comme l'enjeu principal d'un projet qui se laisse désormais pister.

Les quatre premiers manuscrits de la succession imaginée ci-dessus, le *Journal*, le texte pseudo-autobiographique et les deux autres récits homodiégétiques sont en effet chevillés à la thématique de l'écriture. Après son attaque, Ramuz avoue se heurter à de gros problèmes d'expression. D'une part, il déclare ressentir une rupture radicale vis-à-vis de ce qu'il a écrit *avant* : il ne se reconnaît plus dans ses textes et se voit contraint d'abandonner tous ses projets en cours pour, ainsi qu'il le formule lui-même, *se recommencer*^{xliv}. D'autre part, il peine à se remettre à la tâche. Ainsi que le résume le diariste :

Je ne me souviens pas de mes personnages[,] ils me sont devenus complètement étrangers [;] mes intentions s'en sont allées et cette espèce de flair qui détermine un style, j'entends le choix des mots, car on les choisit d'instinct ou on ne les

choisit pas. C'est physique – ou du moins on voit combien ce qu'on appelle l'idée et le physique sont étroitement associés et que c'est de l'injure qu'a subie le physique que souffre présentement cette idée qui se croit si superbement autonome. / De la peine trouver mes mots[,], encore plus de peine à les faire tenir ensemble.^{xlv}

Ces constatations sont successivement posées par C. P., Polier et Amédée Bourlamaqui. Les notes éparses semblent d'abord avoir été prises afin de témoigner *de l'intérieur*, comme on le lit dans le *Journal* :

Je pourrai avoir la chance d'observer du dedans et mieux encore de vivre certains phénomènes que les médecins ne peuvent étudier que du dehors. / Il faudrait les noter avec soin et les plus grandes précisions. // Mais j'ai beaucoup de peine à retrouver mes mots, même les plus usuels[.]^{xlvi}

Durant les quelques semaines qui séparent le *Journal* des essais de nouvelles^{xlvii}, Ramuz a repris des forces ; il réévalue son projet, qui n'est plus désormais d'offrir un témoignage aux médecins, mais de se remettre à un ouvrage plus personnel. Ainsi qu'il le met dans la bouche de C. P. :

Pourquoi, d'ailleurs, me suis-je mis à écrire ces choses qui ne concernent que moi et qui ne peuvent intéresser personne ? Est-ce vraiment pour tenir compte de la suggestion d'un ou deux de mes amis ? En suis-je venu à me persuader que je pourrais être utile, en l'occurrence, aux médecins que ne les observent que du dehors, tandis que je les ai profondément vécues [?] Mais je suis incapable de m'en tenir à des observations purement médicales, à supposer d'ailleurs que je puisse en tenir le registre avec assez de précision. / Il faut bien que j'avoue qu'aucune de ces raisons n'est valable. Ce que j'entreprends d'écrire ici n'est en somme qu'un exercice. Je ne cherche qu'à me prouver qu'il n'est pas au-delà de mes forces retrouvées. J'ai sauté sur un sujet à portée de ma main : j'essaie d'en tirer parti, attendant avec anxiété et impatience le résultat de l'entreprise, qui sera plein de renseignements pour moi. Il ne faut pas que je déguise, ni que je me déguise, le véritable motif qui m'a jeté un beau matin, devant le cognassier tout fleuri, sur ma plume, et [sur] une feuille blanche qui depuis longtemps m'attendait. Je lui ai dit : « Me voilà », prenant prétexte pour la noircir de l'aventure qui m'était arrivée, mais avec un grand désir de ne dire que la vérité, de la cerner d'aussi près que possible, et ne faisant usage de mon imagination qu'à l'intérieur d'événements ou d'impressions réellement éprouvées.^{xlviii}

« Accident », qui est vraisemblablement le premier projet que Ramuz entreprend après son attaque, met en scène une remise à l'étrier à l'issue encore incertaine et qui sera finalement couronnée de succès, puisque ses fruits seront publiés. La volonté de témoigner au mieux de ses symptômes pour aider les médecins à mieux les comprendre sera réaffirmé par Bourlamaqui dans « Aventure »^{xlix}, mais on peut dès ce document distinguer l'intention à l'origine de la prise des notes éparses de celle qui mène désormais l'écrivain. Ainsi, le passage progressif de l'autobiographie à la fiction souligne la visée d'un projet qui se propose de convertir une expérience personnelle en exercice d'écriture.

On l'a vu, d'une rédaction à l'autre, Ramuz thématise différemment la prise en charge énonciative des faits narrés, qu'il s'attribue d'abord, délègue ensuite à son alter ego C. P. puis à de simples personnages de la diégèse, pour que finalement cette dimension de confession ne disparaisse entièrement. Cette mise à distance marque un écart toujours plus prononcé entre le scripteur et le convalescent. Ce décalage se double d'une non-coïncidence entre les problèmes d'écriture évoqués par les malades des premiers manuscrits et la réalité matérielle des textes qui révèle une dissonance toujours plus importante entre la thématisation de l'essai balbutiant et sa réalisation maîtrisée.

« Sans forme préétablie, rien n'aboutira »

Au lendemain de son attaque, Ramuz se pose de façon aigüe le problème de l'ordre, de la forme. Il se plaint de ne plus parvenir à ordonner ses gestes, ni ses pensées. Au début, l'écrivain dit accepter ce désordre, dont il fait des notes éparses prises durant sa convalescence la trace évidente :

Ne pas chercher à introduire de l'ordre dans ces notes. Partir sans autre à la suite de ce qui m'occupe l'esprit dans l'instant[,] le moment même. / La méthode convient particulièrement à mon état. / Un décousu représentatif[.]ⁱ

Plus loin, il confirme :

Je ne sais plus du tout où j'en suis, mais laisser les choses comme elles [sont,] leur désordre même et cette incohérence est encore un témoignage.ⁱⁱ

Cependant, contrairement au témoignage « brut », le travail créatif implique un autre type d'organisation du discours. C'est à nouveau dans le premier manuscrit intitulé « Accident » que Ramuz esquisse une distinction entre ce qu'il a entrepris initialement et le projet de transformation de ce matériau auquel il se livre en guise d'exercice :

Il faudrait de l'ordre dans le désordre. Il faudrait, avec de l'ordre donner l'idée du désordonné. J'avais pris des notes dans mon lit, écrivant sur mon genou, essayant de fixer à mesure et dans l'instant même, les impressions que je subissais. Je constate, en les relisant, qu'elles se contredisent et se détruisent l'une l'autre : l'incohérence qui n'est pas méditée et voulue, l'incohérence en soi est stérile. C'est pourquoi j'ai pensé bien faire en reprenant ces premières notations, en cherchant à leur imposer une ordonnance préconçue, ne serait-elle que chronologique ; et peut-être bien artificielle, mais d'un artifice respectueux, si on peut dire, dont le modèle est dans la nature.ⁱⁱⁱ

Ramuz amorce une première tentative sommaire d'organiser son propos lorsqu'il reprend ses feuillets de notes épars et qu'il les juxtapose dans son journal. Le premier manuscrit intitulé « Accident » témoigne quant à lui d'une volonté de hiérarchiser les différents événements racontés en les organisant chronologiquement : leur place est modifiée, les connecteurs temporels et causaux sont nombreux. Le narrateur émet des réflexions sur l'actualité – la Guerre – et effectue de cette manière un premier essai pour inscrire son expérience singulière dans un contexte plus général. Les nouvelles rédigées par la suite démontrent un autre type d'articulation. Polier et Bourlamaqui se plaignent de leur confusion en des termes très proches de ceux du *Journal*ⁱⁱⁱⁱ, cependant elle est localisée dans leurs discours et n'envahit pas le récit. Amédée se borne à ressentir de la peine à parler. Une distance s'instaure ainsi entre les sensations éprouvées par le convalescent et l'organisation de ce discours effectuée par le narrateur, qui atteint sa pleine mesure dans « Choc au cerveau » et dans les documents de la phase finale de la genèse, puisqu'on a alors affaire à une narration extra-diégétique. Ramuz a tiré des récits construits de la sensation de chaos qu'il a vécu d'abord : cette reprise de contrôle explique les variations génériques du projet, autant qu'elle en éclaire les enjeux. En réalité, dès le début, l'écrivain est bien à la recherche d'une forme :

Mon amour, oh ! quand pourrais-je repartir ? Les mots se pressent de toute part contre les parois de mon crâne, cherchant une issue qu'ils ne trouvent pas. Il y manque un ordre : d'où viendra-t-il ? Il y manque une préfiguration extérieure qui serait pour eux une invitation à vaincre l'obstacle. [...] Je distingue bien que sans forme préétablie, rien n'aboutira.^{liv}

Cette recherche guide le projet d'écriture jusqu'à la rédaction du troisième manuscrit intitulé « Accident », qui marque le passage à un micro-travail d'ordre stylistique.

Le *Journal* de l'écrivain et un récit autobiographique sont ainsi indispensables à la bonne compréhension de la genèse d'« Accident ». C'est

là que la nouvelle publiée plonge ses racines, dévoilant des pans intéressants du projet dont elle prouve – autant qu'elle le manifeste par sa place en bout de chaîne du processus d'écriture – en quelque sorte l'*aboutissement*. La mise à jour de ces variations génériques ne sont pas sans enrichir la lecture du texte :

Un texte relevant généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie – son *appartenance* –, mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent – sa *participation* à un ou plusieurs genres [...].^{lv}

Si cette multiplicité peut être aisément pistée dans le croisement des points de vue auctoriaux, éditoriaux et du lectorat, la prise en compte des brouillons d'une œuvre permet de l'envisager comme travaillant déjà le seul point de vue auctorial^{lvi}. Les genres successifs dans lesquels est formulé le projet d'« Accident » révèlent une dimension autobiographique que le texte publié laisse à peine entrevoir à travers le motif de l'attaque cérébrale.

La pratique ramuzienne met en lumière le fait que, dans certaines genèses, le genre gagne à être envisagé comme un élément variant du processus de production^{lvii}. Il faudrait ainsi, en dépit des frontières établies entre les projets par les classements d'archives traditionnels, que l'on a vu marqué par une conception statique du genre, regarder ce qui se passe simultanément dans d'autres dossiers génériques – un geste que les chercheurs, du reste, pratiquent. Reste à systématiser cette démarche intuitive. Redéfinir des frontières implique de revenir sur les conceptions qui ont permis de les ériger, et de les mettre en question.

D. Conclusion : Vers une redéfinition du statut textuel des brouillons

Face à l'hétérogénéité formelle des brouillons (du plan, des notes préparatoires à la mise au net), les généticiens ont constitué une taxinomie spécifique, une typologie. Le classement le plus abouti est celui qu'a élaboré P.-M. de Biasi à partir des manuscrits des œuvres narratives de Flaubert^{lviii}. Toute activité de classification ou de catégorisation repose sur la définition de traits distinctifs. Le généticien base sa réflexion sur deux critères : l'état rédactionnel du document (« plan », « notes », « ébauche », « manuscrit »), parfois précisé par son degré de couverture du projet final (« plans partiels », « fragments de rédaction ») et la fonction qu'il occupe dans le processus de production de l'œuvre finale. Ce dernier est tout d'abord décomposé en une série de sous-processus intermédiaires (« provisionnel », « exploratoire », « scénarique », « rédactionnel » etc.), puis en phases successives : « pré-rédactionnelle », « rédactionnelle », « pré-éditoriale », « première phase éditoriale » (sous contrôle auctorial), « seconde phase éditoriale » (hors contrôle auctorial). A ces phases et sous-processus correspondent des fonctions opératoires distinctes, et, partant, des types de documents^{lix}. Par exemple, la mise au net destinée à être saisie – le manuscrit définitif – remplit une fonction de finition du texte qui se situe dans une phase pré-éditoriale, plus précisément dans le processus post-rédactionnel.

P.-M. de Biasi vise un outillage permettant de « représenter le champ complet des transformations qui constituent l'objet même de l'approche génétique : le processus d'écriture »^{lx}. C'est le projet scriptural pris dans sa totalité, dont l'édition originale représente un aboutissement, qui fait l'objet d'une telle description. Le texte publié constitue en effet l'unité de mesure des deux critères distinctifs cités plus haut. Cette typologie n'autorise pas à envisager les documents comme des objets autonomes, hors de leur inscription dans un processus créatif global. Seul un texte peut prétendre à être considéré comme un objet d'analyse en lui-même, or le brouillon n'en

est pas un, comme le prouve la fortune du terme « avant-texte », que Jean Bellemin-Noël définit ainsi en 1972 :

l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un *texte*, et qui peut faire système avec lui.^{lxv}

On le voit, le brouillon possède un statut radicalement distinct de celui du texte publié. Sur ce point, les généticiens partagent le point de vue des herméneutes littéraires : pour tous, l'avant-texte permet – de manière plus ou moins convaincante, et c'est souvent là que se situe le débat^{lxvii} – de mettre à jour les variations continues dont ils considèrent que l'œuvre porte les traces, mais il n'est pas considéré comme un objet d'étude en soi. P.-M. de Biasi se base sur un critère communicationnel pour justifier cette hétérogénéité de statut :

La notion de texte coïncide avec celle du texte imprimé publié : d'un point de vue génétique, le texte n'existe pas comme tel avant cette mutation qui fait passer l'écrit d'un statut autographe à un statut allographique. Sous la forme d'un manuscrit, même définitif, l'écrit est, du vivant de l'auteur, toujours susceptible de transformation avant-textuelle.^{lxviii}

Le bon à tirer revêt ainsi une importance capitale pour les généticiens, puisqu'il symbolise le passage de l'avant-texte^{lxv} au texte, de l'inachevé à l'achevé^{lxv}. Cette citation est éclairante, car même si ce que de P.-M. de Biasi considère comme critère de communicabilité peut être discuté^{lxvi}, il semblerait que ce soit bien là, en effet, que se situe le défaut des brouillons. Si l'on considère les genres, à la suite de J.-M. Adam et de J.-P. Bronckart, comme des « formes communicatives », alors ces catégories sont dénuées d'intérêt pour décrire le fonctionnement de productions dont la première finalité n'est pas d'être lues par autrui. Les généticiens ne déniaient cependant pas aux brouillons toute visée communicationnelle, mais ils l'envisagent comme restreinte par leur statut de méta-discours. La typologie de P.-M. de Biasi reconnaît en effet aux documents de l'avant-texte une fonction pragmatique – noter, planifier, mettre au net, ébaucher, etc. – mais qui n'a de pertinence que pour le scripteur. Une telle conception revient à dire qu'un plan de roman équivaut à un plan d'article, ce qui va pourtant à l'encontre des observations des chercheurs. Les brouillons, même si cela reste à établir théoriquement, ont manifestement une « seconde » fonction pragmatique, l'écrivain planifiant une nouvelle, ébauchant un roman...

L'hypothèse qui permettrait de poser la question du genre des brouillons correspond aux intuitions des généticiens – fondées sur l'observation des documents – mais va à l'encontre des discours théoriques, puisque, pour envisager le manuscrit de façon autonome, il est nécessaire de postuler qu'il s'agit d'un texte^{lxvii}. C'est un des axes développés par J.-M. Adam et Rudolf Mahrer dans un projet de recherche déposé récemment, dont je reprends ici sommairement quelques-uns des postulats^{lxviii}. Ce geste théorique implique un repositionnement important du chercheur, qui passe notamment par une redéfinition du texte et des phénomènes à rechercher dans les brouillons. D'une part, il s'agit de ne plus interroger ces derniers sur le plan d'opérations énonciatives locales (par exemple la rature) qui permettent de suivre une série de transformations d'état en état, que la variante a la capacité de rendre lisible, mais de le faire sur le plan de leur textualité. D'autre part, il s'agit de mettre les définitions traditionnelles du texte, qui reposent sur l'observation de discours « élaborés », aux prises avec la variation constante manifestée par les textes de productions. Cet élargissement de la description à des objets éloignés du modèle remet en cause l'évidence empirique du texte comme principe d'unité (et de

cohérence) postulé par la linguistique textuelle et mis à mal par l'hétérogénéité énonciative et textuelle des brouillons.

La question du « genre » des brouillons ouvre ainsi au chercheur une perspective intéressante vers une théorie du texte envisagé comme mouvant et dynamique – des caractéristiques que la critique génétique lui attribue depuis ses débuts.

ⁱ R. Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd. établie et annotée par N. Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 39 ; c'est l'auteur qui souligne.

ⁱⁱ Cette édition, publiée à Genève chez Slatkine, est dirigée par les professeurs Roger Francillon et Daniel Maggetti. Dix volumes ont paru jusqu'à aujourd'hui, trois consacrés au *Journal* de Ramuz, un à ses *Premiers écrits*, cinq à ses *Nouvelles et morceaux* et un à ses écrits poétiques et théâtraux.

ⁱⁱⁱ Cette recherche a bénéficié à divers stades de son avancement du regard critique stimulant de Rudolf Mahrer : qu'il soit ici chaleureusement remercié.

^{iv} Les frontières à franchir sont donc celles qui séparent un texte littéraire d'un texte non littéraire doublées de celles qui opposent un texte fictionnel à un texte factuel.

^v La nouvelle, bien que considérée comme un genre littéraire, souffre d'un certain discrédit vis-à-vis de la critique. Les soupçons qui pèsent sur elle ne sont d'ailleurs pas sans rappeler ceux qui ternissent l'image de la paralittérature : il s'agirait de productions alimentaires, adressées aux masses, dépourvues de véritable intérêt esthétique.

^{vi} A ces critères nous pourrions ajouter, dans une moindre mesure, le titre, même s'il est admis que ce dernier peut être modifié durant la genèse.

^{vii} F. Rastier, « Poétique et textualité », in S. Bouquet (dir.), *Les genres de la parole, Langages*, n° 153 (2004), p. 123.

^{viii} Voir K. Canvat, « Essai d'histoire de la notion de genre littéraire », *Les Lettres romanes*, LI, n°s 3-4 (1997), p. 187-222.

^{ix} Ramuz a publié de son vivant vingt-deux romans, qui ont fait en 2005 l'objet d'une réédition critique chez Gallimard, dans la Bibliothèque de la Pléiade ; c'est le pan de son œuvre le plus connu et sans aucun doute celui auquel il accordait le plus d'importance.

^x Lire à ce sujet V. Verselle, « Artisan novateur, tâcheron laborieux... ou peut-être écrivain ? La réception critique des romans de C. F. Ramuz », in J. Berney, D. Jakubec (dirs.), *Dans l'atelier de Ramuz, Etudes de lettres*, n°s 1-2 (2003), pp. 135-164.

^{xi} Ramuz est l'auteur d'un nombre considérable de nouvelles : entre 1904 et 1947, il en publie plus de cent septante dans la presse, dont il ne reprend qu'une toute petite partie en recueil.

^{xii} Si l'on se fie à la propre qualification de l'écrivain, Ramuz écrit des « morceaux » jusqu'en 1921.

^{xiii} Plusieurs études récentes rendent compte du polymorphisme du morceau. Voir sur ce sujet V. Verselle, « De la nouvelle au morceau », in C. F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, 2, *Œuvres complètes*, VI, éd. établie et annotée par V. Verselle, Genève, Slatkine, 2006, pp. IX-XXXIII ; V. Nicollier, L. Saggiorato, « Introduction », in C. F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, 3, *Œuvres complètes*, VII, éd. présentée et annotée par V. Nicollier et L. Saggiorato, Genève, Slatkine, 2007, pp. IX-LV et R. Mahrer, « Introduction », in C. F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, 4, *Œuvres complètes*, VIII, éd. établie et annotée par R. Mahrer et V. Verselle, Genève, Slatkine, 2007, pp. IX-LIV ; V. Nicollier, V. Verselle, « Un Adieu avec des morceaux de Raison dedans », in J. Meizoz (dir.), *Essais et essayistes en Suisse romande (1900-1945), Etudes de lettres*, n° 3 (2007), pp. 73-100.

^{xiv} La notion qui nous intéresse ici est celle de *genre de discours*, et non pas celle, spécifique, de *genre littéraire*. On considèrera ainsi que tout texte à un genre et que sa littérarité découle d'une décision historique et institutionnelle qui lui confère un « fonctionnement sémiotique et linguistique spécifique » (K. Canvat, « La problématique des genres littéraires. Bilan des recherches et nouvelles orientations », [texte en ligne], pages consultées le 10 mars 2008 ; URL :

www.fltr.ucl.ac.be/autres_entites/ilit/textecanvat.htm).

^{xv} Ils partagent à ce sujet la même position, que résumant très bien ces mots de F. Rastier : « Elle [l'étude des genres pour la linguistique] revêt une importance primordiale, dans la mesure où le lexique, la syntaxe, pour une bonne part, et l'ensemble des structures textuelles sont contraintes par les genres. » (*Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 230.)

^{xvi} M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 (1952-1953), p. 285, cité par Jean-Michel Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999, p. 88.

^{xvii} J.-P. Bronckart, *Activité langagière, texte et discours*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, 1996, p. 111. F. Rastier abonde lui aussi dans ce sens, lorsqu'il écrit qu'« [a]ucun texte n'est écrit seulement "dans une langue" : il est écrit dans un genre, en tenant compte des contraintes d'une langue » (*Arts et sciences du texte, op. cit.*, p. 26).

^{xviii} Voir l'entretien de Raphaël Baroni avec Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, [texte en ligne], *Vox poetica*, mis en ligne le 15 octobre 2006, pages consultées le 1^{er} janvier 2008 ; ce sont les auteurs qui soulignent ; URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/heidmann%20adam.html>

^{xix} « L'activité énonciative et interprétative consiste à élaborer des formes, établir des fonds, et faire varier les rapports fonds-forme. La génération des fonds et des formes s'opère par rectification répétées (reformulations, corrections et reprises). Si bien qu'en quelque sorte un texte se génère en se réinterprétant : sa production est déjà une interprétation, et l'auteur, en se corrigeant, se relisant, ne cesse de s'interpréter lui-même. » (F. Rastier, *Arts et sciences du texte, op. cit.*, p. 48.)

^{xx} *Ibid.*, p. 49.

^{xxi} « Lecture et écriture sont au centre de toute recherche génétique. Car tout auteur est d'abord lecteur. » (A. Grésillon, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Editions, 2008, p. 67.) Ce postulat soutient la possibilité d'étendre les dossiers génétiques à des éléments allographes : lectures, documentations, etc. « En simplifiant, on pourrait dire avec Bakhtine qu'on écrit toujours avec les textes des autres et qu'une vaste partie des écrits existants n'est faite que de réécritures de choses lues. » (*Ibid.*, p. 68.)

^{xxii} *Ibid.*, p. 8.

^{xxiii} P.-M. de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », in M. Contat, D. Ferrer (éds.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, Paris, CNRS Editions, 1998, p. 32.

^{xxiv} Ainsi pourrait se lire la remarque de Jean-Marie Schaeffer, qui considère dans son article « texte » du *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* que les brouillons et le texte final représentent les différents états d'une activité de textualisation et que « toute activité de textualisation s'inscrit dans le cadre d'un genre discursif spécifique (déterminé pragmatiquement) » (O. Ducrot, J.-M. Schaeffer (dirs.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 606).

^{xxv} Dans certains cas, ces remaniements surviennent après la première publication. C'est le cas pour la plupart des morceaux d'*Adieu à beaucoup de personnages* (1914), dont la publication pré-originale mettait en évidence la tendance essayistique ou autobiographique : la relecture à laquelle se livre Ramuz en vue de leur réunion en recueil modifie cette visée communicationnelle et souligne leur caractère poétique. Parmi les changements apportés à cette occasion, l'ajout systématique de nombreux retours à la ligne contribue à redéfinir le rythme des textes et les rapprochent des versets claudéliens. Voir à ce sujet ma notice du recueil, in C. F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, 3, *op. cit.*, pp. 533-538.

^{xxvi} *Ibid.*, pp. 213-232. Le dossier génétique de cette nouvelle est décrit dans ma notice (*ibid.*, pp. 232-233) et la genèse du *Règne de l'esprit malin* l'est par Gérald Froideveaux dans C. F. Ramuz, *Romans*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, pp. 1636-1647.

^{xxvii} Voir R. Mahrer, « Genèse du recueil », in C. F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, 4, *op. cit.*, pp. 107-127.

^{xxviii} C. F. Ramuz, *Nouvelles et morceaux*, 5, *Œuvres complètes*, IX, éd. établie et annotée par R. Francillon, V. Nicollier, A. Rochat et V. Verselle, Genève, Slatkine, 2007, pp. 237-244.

^{xxix} Ramuz travaille à ce projet de roman entre novembre 1942 et janvier 1943. Il fait parvenir un dactylogramme à son éditeur Mermod, puis change d'avis, le retire, et démembré l'exemplaire en plusieurs nouvelles. Lire à ce sujet R. Francillon, « "Un certain état de poésie devant le créé" », in C. F. Ramuz, *ibid.*, plus particulièrement pp. 168-171.

^{xxx} « Accident » paraît une première fois dans le recueil *Nouvelles* publié chez Mermod en 1944. La nouvelle figure dans les *Œuvres complètes* de Ramuz (*ibid.*, pp. 269-281).

^{xxxi} C. F. Ramuz, *Accident*, dix-neuf feuillets rédigés au recto, daté du 6 juin 1944 (inédit) ; Fondation Bodmer, Cologny. Pour une description plus détaillée des documents de la genèse d'« Accident » dont il sera question dans cet article, voir R. Francillon, A. Rochat, « Notice », *ibid.*, pp. 358-359.

^{xxxii} C. F. Ramuz, « Accident », dix-sept feuillets, non daté (inédit), 02/405/002/05. Ce manuscrit, comme la presque totalité du fonds Ramuz, est conservé dans la dernière demeure de l'écrivain, La Muette à Pully. Sauf indication contraire, c'est là que se trouvent les documents évoqués ci-dessous. Les manuscrits entreposés à Pully ont été récemment microfilmés ; ces archives peuvent être consultées à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne.

^{xxxiii} C. F. Ramuz, « Choc au cerveau », trois feuillets rédigés au recto, non daté (inédit), 02/420/001/03.

^{xxxiv} C. F. Ramuz, « Aventure », treize feuillets rédigés au recto, non daté (inédit), 02/405/001/04.

^{xxxv} C. F. Ramuz, « Accident », dix feuillets rédigés au recto, daté du 7 mars 1944 (inédit), 02/409/001/03.

^{xxxvi} C. F. Ramuz, « Accident », vingt-deux feuillets dont un seul rédigés recto verso, non daté (inédit), 02/409/002/04.

^{xxxvii} Cet inédit sera d'ailleurs publié dans la section des *Œuvres complètes* de Ramuz consacrées aux textes autobiographiques.

^{xxxviii} Le *Journal* de Ramuz présente en effet un aspect hétérogène. Il paraît pour la première fois réparti dans cinq volumes des *Œuvres complètes* que l'écrivain publie de son vivant chez Mermod, entre 1939 et 1941. Cette édition ne donne qu'une partie des notes prises par l'écrivain, parmi lesquelles ce dernier a opéré un choix sévère. Elle contient néanmoins des textes à la limite de l'écriture diaristique, comme le *Journal de ces temps difficiles*, suite de réflexions sur la mobilisation que l'écrivain publie entre 1914 et 1915 dans *La Semaine littéraire*, et les *Choses écrites pendant la guerre*, génériquement plus proches de la chronique et qui ont, contrairement au reste, été rédigés en vue de la publication des *Œuvres complètes*. Quant à l'intégralité du manuscrit, il révèle une hétérogénéité d'une autre nature, puisqu'il arrive fréquemment que l'écrivain se serve de son journal pour y inscrire des brouillons de lettres, des plans, voire des ébauches d'œuvres en projet, notamment dans les années vingt. (Voir à ce sujet D. Maggetti, « D'un journal multiple », in C. F. Ramuz, *Journal*, 1, *Œuvres complètes*, I, édition établie et annotée par D. Maggetti et L. Saggiorato, Genève, Slatkine, 2005, pp. IX-XXXVII et « "Journal de ces temps difficiles" : histoire et statut d'un texte à la charnière des genres », in *Dans l'atelier de Ramuz, op. cit.*, pp. 49-71.)

^{xxxix} C. F. Ramuz, *Journal*, 3, *Œuvres complètes*, III, éd. établie et annotée par D. Maggetti et L. Saggiorato, Genève, Slatkine, 2005, p. 507, entrée du 20 janvier 1944.

^{xl} Ces pages du *Journal* de Ramuz n'ont pas été publiées du vivant de l'écrivain. Seule une partie d'entre elles a paru en 1949 dans *Journal. Dernières pages 1942-1947* (Lausanne, Mermod). Le texte que donne l'édition Slatkine a donc été établi à partir du manuscrit.

^{xli} Voir C. F. Ramuz, *Journal*, 3, *op. cit.*, respectivement p. 490 et p. 501.

^{xlii} *Ibid.*, pp. 490, 495 et 507.

^{xliii} C'est un des effets de la fiction. Il faut noter que Ramuz affirme très tôt son ambition d'ancrer son écriture dans le particulier afin de conférer à ce dernier une valeur générale.

^{xliv} Le motif du *recommencement*, auquel les circonstances donnent ici une signification particulière, traverse le discours méta-poétique de Ramuz, que ce soit dans son *Journal* ou dans ses manuscrits. Il reflète une ambition sans cesse répétée de se réinventer qui trouve dans l'analogie avec la renaissance printanière de la nature un terreau expressif fertile. Le biographique rejoint donc ici le fantasme poétique, puisque cette saison se trouve justement être pour le convalescent celle de la remise au travail.

^{xlv} C. F. Ramuz, *Journal*, 3, *op. cit.*, p. 493.

^{xlvi} *Ibid.*, p. 492.

^{xlvii} Si la plupart des manuscrits ne sont pas datés, on peut déduire du fonds manuscrit que Ramuz se remet à la tâche en mars 1944.

^{xlviii} « Accident », f^{os} 12-13 (le manuscrit est folioté de la main de l'auteur). Comme pour les autres transcriptions de passages inédits, je donne le dernier état du texte, ce qui implique un choix éditorial lorsque Ramuz n'a pas choisi entre plusieurs segments.

^{xlix} « Tout est à gauche, me dit-il. Je pourrai avoir la chance d'observer du dedans certains phénomènes que les médecins ne peuvent étudier que du dehors. Et je ferais mieux que de les observer, puisque je les vis. Il faudrait seulement être en mesure de les faire voir pour qui me lira. » (« Aventure », f^o 3 (le manuscrit est folioté de la main de l'auteur).

^l C. F. Ramuz, *Journal*, 3, *op. cit.*, p. 492.

^{li} *Ibid.*, p. 496.

^{lii} « Accident », f^{os} 6-7 (le manuscrit est folioté de la main de l'auteur).

^{liii} « A cause de la peine que j'ai à retrouver mes mots, même les plus usuels. Il ne faudrait pas chercher à introduire de l'ordre dans ce qui est, de soi, désordonné. C'est le désordre qui est l'image fidèle de ce qui est. Il ne domine plus. Ces choses viennent comme elles peuvent, quand elles veulent. Il faut les laisser venir. Un décousu représentatif[.] » (« Aventure », f^o 3 (le manuscrit est folioté de la main de l'auteur).

^{liv} *Journal*, 3, *op. cit.*, p. 514, entrée du 4 mai 1944.

^{lv} J.-M. Adam, U. Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », in R. Baroni, M. Macé (éds.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 26 ; ce sont les auteurs qui soulignent.

^{lvi} Ce « point de vue auctorial » cherche à identifier schématiquement une source, et non à postuler l'unicité, totalement illusoire, du sujet écrivant.

^{lvii} Une conception dynamique du genre permet d'ailleurs de mettre en évidence sa propre genèse, par exemple à travers les cas où une pratique spécifique en infléchit une autre. Ainsi on a déjà évoqué le morceau, auquel Ramuz confère entre 1912 et 1914 des traits qui relèvent de l'essai. Cette orientation intervient au moment où la part essayistique de son travail augmente significativement, marquée par la tenue de rubriques « libres » dans plusieurs journaux et par la publication de ses premiers essais, *Raison d'être* et « L'exemple de Cézanne ».

^{lviii} C'est à partir de ce fonds que P.-M. de Biasi élabore un premier classement, voir « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », *art. cit.*, p. 36. Il le généralise ensuite à tous les documents de genèse ; voir P.-M. de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2003 (2000).

^{lix} P.-M. de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », *art. cit.*, p. 36.

^{lx} *Ibid.*, p. 37.

^{lxi} J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15. Plus tard, Bellemin-Noël reviendra sur cette définition pour souligner la part critique déjà à l'œuvre lors de la constitution de l'avant-texte.

^{lxii} Citons les mots de Laurent Jenny, qui, de son point de vue d'herméneute, remet radicalement en question la prétention de la génétique à amener de l'eau au moulin de l'interprétation des textes littéraires : « [...] it seemed obvious to genetic criticism from the start that it was destined to prepare, enrich, and complexify the interpretation of texts. [...] However, it is not certain that the logic of its

development led it to fulfill such promises. [...] [Genetic criticism] does not have the effect of shoring up new interpretations, but of inventing a link with the text that suspends the hermeneutic relationship. It does not have as its primary objective the reading of texts, but rather the discovery of their origin. » (« *Genetic Criticism and its Myths* », in *Drafts, Yale french studies*, n° 89, 1994, pp. 10-11.)

^{lxiii} P.-M. de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », *art. cit.*, p. 40.

^{lxiv} Le terme « avant-texte » a fait l'objet de beaucoup de critiques ; Almuth Grésillon propose de le remplacer par celui de « dossier génétique », qui lui permet de tenir compte de documents regroupés autour d'un projet d'écriture déterminé mais qui n'aurait pas nécessairement fait l'objet d'une publication. Néanmoins, cette nouvelle appellation ne vise pas à redéfinir le statut textuel du brouillon.

^{lxv} Ce terme marque très bien la rupture de statut radical qui distingue, après l'édition, le texte publié de son brouillon – cette mutation n'est d'ailleurs pas sans rejaillir sur ce dernier, qui, s'il a été mis au net, devient un manuscrit définitif. Il est toutefois impropre au regard de la génétique de l'imprimé, qui montre bien que la publication ne représente qu'une étape parmi d'autres dans le processus d'élaboration de l'œuvre chez de nombreux auteurs. Ramuz est de ceux-là, lui qui a sa vie durant repris systématiquement tous ses textes à chacune de leurs publications. On recense soixante-neuf versions différentes des vingt-deux romans publiés de son vivant ; *Le Règne de l'esprit malin* évoqué plus haut n'en compte pas moins de six...

^{lxvi} La frontière dessinée par un critère communicationnel ainsi formulé ne permet pas de rendre compte des raisons particulières auxquelles un manuscrit doit parfois de rester dans un tiroir. Au choix auctorial il faut en effet ajouter les cas où le projet a été refusé par l'éditeur. Ainsi, l'intervention d'une tierce personne dénie à un manuscrit le statut que son auteur était pourtant prêt à lui reconnaître : celui de texte publiable. Il faudrait ainsi distinguer entre la visée communicative d'un texte *en puissance*, et une autre *en acte*, réalisée par la publication.

^{lxvii} Pour revenir à l'article co-écrit par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann : « dès qu'il y a texte – c'est-à-dire reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication –, il y a *effet de généricité* – c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. » (« Six propositions pour l'étude de la généricité », *art. cit.*, p. 23.)

^{lxviii} R. Mahrer a par ailleurs développé ces questions dans un article à paraître en 2009 dans *Modèles linguistiques* (« Prolégomènes à une approche interdisciplinaire de la textualité des brouillons », in Irène Fenoglio, Jean-Michel Adam (dirs.), *Linguistique et génétique textuelle. Matérialités scripturales, recherches théoriques et échanges méthodologiques*).