

Anecdotique

Rudolf Mahrer



Édition électronique

URL : <http://genesis.revues.org/1603>

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2017

Pagination : 7-15

ISBN : 979-1023-105636

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Rudolf Mahrer, « Anecdotique », *Genesis* [En ligne], 44 | 2017, mis en ligne le 05 juin 2017, consulté le 05 juin 2017. URL : <http://genesis.revues.org/1603>

Anecdote

Il y a quelques années, un enseignant d'un lycée suisse qui avait mis à son programme *La Grande Peur dans la montagne* m'a fait part de cette expérience. Il avait recommandé à ses élèves d'acquérir une édition peu chère, celle des « Cahiers rouges » de Grasset, sans en imposer l'achat ; en Suisse romande, certains jeunes lecteurs ont déjà ce roman dans la bibliothèque familiale, au milieu d'une édition complète des œuvres de l'auteur. Cette diversité d'édition ne serait guère gênante ; tout au plus poserait-elle des problèmes de pagination au moment d'analyser des passages en classe. Car d'une édition à l'autre, ce qui est susceptible de changer, n'est-ce pas, c'est la mise en page, et non la mise en texte¹.

Il y eut pourtant un problème, particulièrement éclatant lors de la conclusion du cours consacrée au commentaire des dernières lignes du roman. L'enseignant donnait à ces lignes tout le poids qu'elles méritent dans un récit, fantastique qui plus est. Quelques élèves intervinrent alors pour signifier que, cette clause dont le maître faisait grand cas, elle ne figurait pas dans leur livre !

Les dernières lignes du roman dans l'édition Grasset, en effet, n'apparaissent pas dans les Œuvres complètes. Le constat ne laissa pas d'interloquer l'enseignant et d'indigner les élèves (le mot est pesé). Manifestement, pour eux, l'œuvre devait avoir un texte, unique et sûr. Il est déjà si difficile de s'entendre sur l'interprétation – ce que Michel Pêcheux appelait joliment « l'espace polémique des manières de lire² » –, si en plus la lettre varie...

La Grande peur dans la montagne 1926	La Grande peur dans la montagne 1941
On dit : « Et Clou ? »	l'avantché.
- On n'a plus entendu parler de lui.	Ça nous venait déjà dessus. Ça soufflait rauqué. Des femmes ont crié. Ça a fait bouger la terre. Et encore des cris de femmes, deux ou trois, des cris d'hommes, puis ça a roulé devant nous.
- Et le maître du chalet ?	
- Mort. Il avait reçu deux balles.	ils disent encore : « C'est un moment après que l'eau est venue. Ce bruit d'orage qu'on entendait, c'était l'eau. Il avait dû se former un barrage dans le glacier. L'eau est arrivée comme un mur, remplissant la vallée jusqu'à 4 mètres au-dessus du niveau ordinaire du torrent, et toutes les maisons du bas du village ont été emportées avec ceux qui étaient dedans... »
- Son neveu ?	
- Mort.	ils disent : « Il nous a fallu plus d'une année de travail pour débarrasser les prés des troncs, du sable, des cailloux... Et, pendant ce temps, la maladie. Toutes les bêtes y ont passé. Puis les hommes ont eu leur tour. »
- Barthélémy ?	On dit : « Et Joseph ? »
- Mort.	- On ne l'a jamais revu.
- Et celui du mulet ?	On dit : « Et Clou ? »
- Mort... Mort de la gangrène.	- On n'a plus entendu parler de lui.
- Le petit Ernest ?	- Et le maître du chalet ?
- Mort aussi.	- Mort. Il avait reçu deux balles.
- Le Président ?	- Son neveu ?
- Mort.	- Mort.
- Compondu ?	- Barthélémy ?
- Mort.	- Mort.
	- Et celui du mulet ?
	- Mort... Mort de la gangrène.
	- Le petit Ernest ?
	- Mort aussi.
	- Le Président ?
	- Mort.
	- Compondu ?
	- Mort.
Oh ! disent-ils, tous ceux qui avaient été là-haut, du premier au dernier, d'une façon ou de l'autre, sans compter que nous y avons passé ensuite... On ne peut pas compter tous les morts qu'il y a eu au village, parce qu'il était venu une mauvaise grippe, et, pendant que les bêtes crevaient sur la paille, nous autres, c'était dans nos lits.	
On n'ose pas trop leur parler du pâturage, parce qu'ils n'en parlent pas eux-mêmes. Ils n'y sont d'ailleurs jamais retournés. Les nouvelles qu'on en a eues ont été apportées plus tard par des personnes pas du pays, - on veut dire par ces gens qui courent les glaciers pour leur plaisir avec des piolets et des cordes... c'est par eux qu'on a su plus tard que le pâturage avait disparu.	
Plus trace d'homme, plus trace de chalon. Tout avait été recouvert par les pierres.	
Et jamais plus, depuis ce temps-là, on n'a entendu là-haut le bruit des sonnaillies... c'est que la montagne a ses idées à elle, c'est que la montagne a ses volontés.	

Fig. 1 : *La Grande Peur dans la montagne*, fins du roman chez Grasset et chez Mermod (C. F. Ramuz, *Œuvres complètes*, vol. XXIII, CD8, Genève, Slatkine, 2013)

1. La distinction, appliquée par Henri-Jean Martin dans *Mise en page et mise en texte du livre français. La naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècle)*, Paris, Édition du Cercle de la Librairie, 2000, est certes intuitive et efficace, mais elle est simplificatrice, dans la mesure où un texte écrit n'est jamais lisible hors d'une mise en espace qui participe de son organisation signifiante. Dans l'énonciation écrite, il n'y a pas d'un côté le texte et d'un autre l'espace (voir par exemple la notion d'« espace graphique » dans les travaux de Jacques Anis).

2. Michel Pêcheux (dir.), *Rapport d'activité et perspectives de recherche de la RCP ADELA (Analyse de Discours et lecture d'archives)*, 1983, p. 9.

À qui imputer les différences entre l'édition originale Grasset du best-seller de Ramuz et son édition Mermod ? Ce dernier éditeur aurait-il « oublié » la dernière page ?

Plaçons l'exemple ramuzien et l'expérience de nos apprentis lecteurs dans un panorama génétique. Pour décrire et comprendre la production des œuvres écrites, la critique génétique a développé des typologies chronologiques de la production³. Moins célèbres sans doute que le fameux schématisme opposant des types d'écrivain (à processus vs à programme), les phases-types de la production constituent néanmoins des modèles indispensables à la description des genèses singulières auxquelles on les rapporte. Fondées sur l'observation, directe ou indirecte, de l'activité d'écriture, les périodes ou phases de l'élaboration écrite se caractérisent par leurs finalités spécifiques (ce qu'elles préparent au juste du texte en cours d'élaboration) et par les moyens langagiers et techniques mobilisés par le scripteur pour la préparation.

Appuyons-nous sur la périodisation de l'écriture proposée par Jean-Louis Lebrave en 2009. (1) La première étape de l'écriture y est décrite comme une phase de « gestation avant toute trace textuelle » : rien de l'écrit qui se prépare n'est à ce stade extériorisé dans des produits scripturaux ; le projet discursif est mental, éventuellement oral. (2) Lui succède une deuxième phase, celle des premières élaborations écrites, dont les manuscrits de travail sont les parangons (notes, listes, plans, ébauches, etc.). (3-4) Les moments troisième et quatrième sont dits « d'ajustements et de transformations ». Ces notions supposent qu'une identité textuelle est reconnue par le critique ; ce dernier appréhende désormais l'écriture comme une variation du même qui atteste soit la recherche d'une coïncidence entre le déjà-écrit et le projet discursif (ajustement), soit la modulation de ce projet (transformation)⁴. (4) La publication, dans son sens le plus littéral⁵, constitue la bascule vers la quatrième phase, celle des modifications d'un texte déjà rendu public. (5) Enfin, une phase « d'altération », qui concerne les changements « non autorisés », notamment ceux que subit le texte après la mort de l'auteur, est située par Lebrave en dehors du champ de la génétique (conformément au

3. Par exemple Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 100, ou, de manière plus développée, Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique textuelle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2011, p. 61-114.

4. Ces différentes appréciations dépendent bien sûr de la représentation que le critique se donne de l'identité textuelle à ce stade de la genèse. Sur l'épineuse question de cette reconstitution rétrospective du projet, voir Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011, en particulier p. 79-86. La genèse post-éditoriale et donc la plupart des études de ce numéro sont confrontées sans cesse à ce problème de l'identité d'une énonciation par-delà sa variation textuelle et matérielle.

5. En rappelant le mot de *publication* à son étymologie, nous voudrions étendre la valeur de cette périodisation au-delà du domaine de l'« édition », au sens ordinaire où le scripteur cède à un éditeur le devenir matériel de son texte. Il est clair que les pratiques écrites de la « proximité communicationnelle » (« *Sprache der Nähe* », disent les romanistes allemands Peter Koch et Wulf Oesterreicher), comme la lettre ou le journal intime, le mémo, le texto, la liste de tâches, etc., ne réclament pas une collaboration éditoriale. Ce qui nous éloigne alors des cas visés par notre schématisation, c'est d'abord le fait que le support de la production et celui de la communication sont identiques. Au vu du corpus étudié dans ce numéro, notre périodisation garde donc largement l'empreinte d'une réflexion sur l'écrit publié ailleurs, par d'autres et sur un support différent de celui sur lequel il a été conçu : le livre ou la revue par exemple.

projet d'étudier non le texte, mais les processus d'engendrement effectués par un scripteur pour aboutir au texte)⁶.

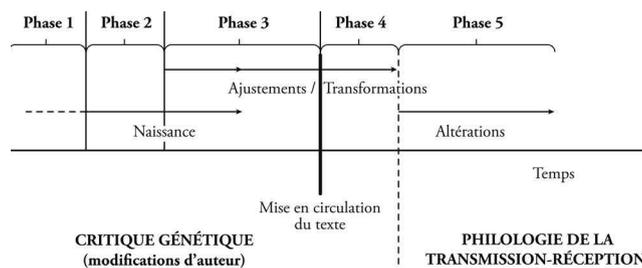


Fig. 2 : Dans ce tableau, la phase 1 correspond à une gestation avant toute trace textuelle, la phase 2 à la première mise en texte, souvent éclatée et fragmentaire, la phase 3 aux ajustements, transformations, réécritures effectués par l'auteur avant la première mise en circulation du texte, la phase 4 aux transformations effectuées par l'auteur après la mise en circulation du texte, et la phase 5 aux altérations postérieures à la dernière édition autorisée, et donc à toutes les transformations non auctoriales⁷.

Envisageons à présent cette périodisation non plus sous l'angle du type de processus ou de documents engagés, mais sous l'angle des agents de ces processus. On mettra alors l'accent sur l'aspect suivant : à l'approche du moment charnière de la publication, le projet discursif et ses traces sortent progressivement de la sphère privée du scripteur pour entrer dans le processus collaboratif de sa publication. Ce que nous appellerons ici *genèse éditoriale*⁸ correspond à cette situation d'écriture où, de manière attestée par divers témoins (endogénétiques ou exogénétiques), le scripteur compose avec les contraintes diverses (matérielle, communicationnelle, juridique...) de l'entrée de l'objet écrit d'abord dans le cercle restreint des acteurs de l'édition (phase pré-éditoriale), puis dans le circuit plus large des acteurs de sa réception (phase post-éditoriale). Ce sont les spécificités génétiques de ce moment que nous voulons explorer.

- (1-3) phases privées
 - (3) phase pré-éditoriale
 - (4) phase post-éditoriale
- } genèse éditoriale

Périodisation de la genèse sous l'angle des agents des processus d'écriture

6. Pierre-Marc de Biasi adopte une position différente, admettant quant à lui la possibilité d'une « génétique post-auctoriale qui s'intéressera aux métamorphoses de l'œuvre après la disparition de son auteur, c'est-à-dire à la postérité du texte » (*op. cit.*, p. 114). Discuter la pertinence d'un regard proprement génétique sur la « réécriture allographique » nous conduirait trop loin de notre objet. Mais il s'agit bien là d'une discussion nécessaire.

7. Jean-Louis Lebrave, « Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite », *Modèles linguistiques*, n° 59, « Génétique de la production écrite et linguistique », dir. Jean-Michel Adam et Irène Fenoglio, 2009, p. 18.

8. Pour un objet comparable, les généticiens ont préféré jusque-là l'expression de *genèse de l'imprimé*. On la trouve chez Grésillon, Vachon ou encore de Biasi. Pourtant les spécificités génétiques des phases concernées sont moins à porter au compte de la substance et de la sémiotique des documents (*imprimé*) qu'à leur statut communicationnel et symbolique (*édition*). En outre, nombre de documents de travail sont, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, imprimés et certains documents publiés ne le sont pas (des livres d'artiste manuscrits aux éditions numériques). L'imprimé, comme substance et sémiotique, impacte les processus d'écriture, mais ne constitue pas une qualité suffisante pour caractériser une phase génétique.

Ainsi, la genèse éditoriale – et le généticien qui s’en occupe – embrasse la description du moment pré-éditorial, fabrication ordinairement collective de l’objet à diffuser dans toutes ces dimensions, et du moment post-éditorial, de la transformation d’un objet écrit ayant déjà connu une réception, ayant déjà fait œuvre, mais devenant néanmoins autre texte de l’œuvre – ou, qui sait, autre œuvre !

Ces deux moments, séparés par la crête de la publication, sont dignes du plus grand intérêt. Ils ont été jusque-là marginalisés par les généticiens, notamment parce que sur le plan de la créativité langagière, ils sont souvent bien ternes au regard de ce qu’on observe dans les premiers brouillons⁹. Leur intérêt principal est ailleurs, en effet. C’est ce que montrera la lecture du numéro.

Le versant pré-éditorial se caractérise par la rencontre entre poétique d’auteur et poétique d’éditeur ; Alberto Cadioli brosse, en quelques coups de pinceau, un tableau italien qui donne la mesure des multiples modalités selon lesquelles l’instance éditoriale prend part à la fabrique des œuvres, aspect naturellement minimisé par les approches auteuristes. Sa contribution apporte un complément nécessaire à un volume centré par ailleurs sur la phase post-éditoriale¹⁰. Pour illustrer la pratique de la réécriture après publication, les cas Balzac et Ramuz étaient quasi incontournables. Valentine Nicollier envisage les révisions opérées par Ramuz lorsque celui-ci réédite ces livres à la rue des Saints-Pères. Dans le mouvement qui s’observe d’une version à l’autre, voit-on se dessiner, comme on l’a souvent cru, le profil d’un Ramuz pour Grasset, ou celui d’un Ramuz pour la France ? Andrea Del Lungo soulève pour sa part la vénérable question du sort éditorial à donner à une œuvre mouvante telle que celle de Balzac, et des effets des dispositifs éditoriaux retenus sur la représentation de l’œuvre.

L’objectif du numéro est aussi de montrer que le phénomène est irréductible à quelques cas spectaculaires : la réécriture après publication connaît en effet des pratiques régulières. C’est le cas, depuis 1830, des romans d’abord publiés en feuilleton dans la presse, selon différentes modalités génétiques (du débitage en tranches d’un roman préalablement écrit comme tel, aux cas d’écriture au fil de la publication qui caractériserait le roman-feuilleton comme genre)¹¹. On peut mentionner également ces dramaturges qui adaptent leur pièce d’une représentation à l’autre, ou ces écrivains polyglottes qui traduisent leurs œuvres – Beckett illustrant à lui seul ces deux pratiques.

Les recueils aussi résultent régulièrement de la réunion de pièces parues d’abord en périodique, puis révisées en vue du texte nouveau dont elles deviennent des parties : c’est,

9. Par exemple, Ferrer décrit les documents de la phase pré-éditoriale (les « derniers brouillons ») comme porteurs de l’instruction « À recopier littéralement » et conclut : « Ces étapes ultimes de mise au net (capitales pour la philologie) sont d’ailleurs les moins intéressantes d’un point de vue génétique à cause de ce caractère rigide et uniforme de l’injonction qu’elles véhiculent » (*op. cit.*, p. 47).

10. C’est à cette phase qu’a été consacré, entre 2012 et 2015, le séminaire « Manuscrit – Linguistique – Cognition » de l’ITEM (CNRS-ENS), que j’ai organisé avec Bénédicte Vauthier. Les intervenants, ponctuels ou réguliers, de ces réunions, tenues à Lausanne, Berne et Paris, ont généreusement alimenté la réflexion : qu’ils en soient vivement remerciés !

11. Dans le champ francophone, on fait habituellement remonter l’origine de ce mode de production à *La Vieille Fille* de Balzac, paru dans *La Presse* en 1836. L’écriture peut ainsi composer avec les réactions suscitées par les « épisodes » précédents. L’œuvre intègre ainsi sa propre réception, ce qui est caractéristique de la genèse post-éditoriale ; voir Marie-Ève Thérenty, « De la rubrique au genre : le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) », dans *Au bonheur du feuilleton*, dir. M.-F. Cachin, D. Cooper-Richet, J.-Y. Mollier et C. Parfait, Paris, CREAPHIS éditions, 2007, p. 67-80.

pour la prose, le cas des Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam, ou des nouvelles de La Maison Tellier de Maupassant... et, pour la poésie, de nombreux poèmes d'Alcools... La variation éditoriale est d'ailleurs courante en poésie et Marc Dominicy l'a déjà plusieurs fois utilisée pour mettre en relief la poétique d'un auteur au fil des inflexions du même poème. Il apporte au dossier une nouvelle étude concernant les versions éditées du « Guignon » qui montre notamment la corrélation entre les variations du contexte politique et celles de l'énonciation poétique.

C'est également au corpus poétique que nous avons puisé notre « Inédit » : un exemplaire de l'édition originale des Ardoises du toit « corrigé par l'auteur ». En y observant, avec Christophe Imperiali, les stratagèmes par lesquels Reverdy transforme le livre, espace du texte par excellence, en espace de création, le lecteur constatera à quel point le poète remet en cause les fondamentaux de son art.

On se demandera alors peut-être s'il est bien légitime de prétendre à publier un inédit dans un numéro consacré à la genèse éditoriale. La chose ne va pas de soi, dès lors qu'on s'intéresse ici à la réécriture des œuvres publiées. Inédit, un exemplaire corrigé tel que celui des Ardoises du toit l'est pourtant à deux titres. Un tel volume recèle d'abord les traces d'un processus de transformation disparues du texte qui en résulte. Sur les pages de l'« exemplaire d'auteur » se trouvent réunis les termes réputés exclusifs du texte (allographe et public) et de l'avant-texte (autographe et privé); on y observe des poèmes ayant déjà fait œuvre devenir étape préparatoire d'un nouveau texte à venir¹².

Par ailleurs, les pages du livre redevenu brouillon présentent parfois des états textuels intermédiaires, inédits en tant que tels. Le constat mérite qu'on s'y arrête. En matière de génétique éditoriale, il convenait d'insister dans ce volume sur la méthodologie qui, en l'absence de témoin spécifiquement génétique, ouvre le chemin à des hypothèses sur la production écrite : la comparaison des états textuels résultant de la réécriture (p. 30). Mais la génétique des dernières phases de l'élaboration des textes et des livres, y compris de leur réélaboration après publication, n'est pas nécessairement une génétique sans trace de processus. Le cas des Ardoises du toit nous empêchera de l'oublier. Par exemple, le poème « Campagne » (p. 172-173) illustre bien la manière dont le témoin manuscrit enrichit la compréhension du cheminement, en offrant à l'observation certaines étapes qu'on ne saurait reconstituer à partir de la seule comparaison des versions publiées. On y rencontre notamment un poème transfuge, qui n'est plus textuellement celui de la version initiale mais pas encore celui de la version finale.

Pour en finir sur ce point, on se gardera néanmoins d'opposer brutalement le document publié, où toutes traces de processus seraient effacées, au document de préparation, où elles seraient toutes conservées. Entre les ratures au crayon du poème « Visite » et la mise au net portée à la plume sur un papillon collé (p. 170), des opérations scripturales ont eu lieu dont le document ne témoigne pas. Sans parler bien sûr des étapes mentales d'un Reverdy qui affirme crânement : « Quand je m'assieds devant une table, ce n'est que pour recopier ce qui est déjà écrit sur le fond sombre de ma tête comme sur une ardoise¹³. »

12. Cet « à venir » pouvant d'ailleurs rester inédit, à l'exemple célèbre pour la prose du « Furne corrigé » (p. 84).

13. Enquête sur l'inspiration publiée en 1954 dans *Le Figaro* (cité par Étienne-Alain Hubert, dans Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, t. I, « Introduction », Paris, Flammarion, 2010, p. XVIII).

*Les pratiques de « l'après-texte » ne sont pas l'apanage de la fiction ou de la poésie ; on les rencontre au moins aussi régulièrement dans les domaines de la littérature « factuelle », philosophie, critique ou sciences. Les parties de livre y sont souvent le résultat de la réécriture d'une conférence ou d'un article. Antonin Wiser porte sur cette mutation, telle qu'elle se rencontre dans le « Style de Nietzsche » de Jacques Derrida, un regard derridien. Il considère la lecture particulière qu'offre au généticien l'œuvre en variation : une lecture qui situe le sens dans la distance entre deux textes (p. 147). Le livre « scientifique » connaît des mises à jour de motivations diverses : « empiriques », en fonction de l'évolution des faits et de leurs observations, « logiques » et « dialogiques » en fonction de l'évolution des positions de l'auteur et de celles de ses interlocuteurs ; mises à jour des manuels en fonction de l'évolution des savoirs propédeutiques (du state of the art), etc. En guise d'exemples fameux, mentionnons les cinq rééditions revues et corrigées de *On the origin of species* de Darwin¹⁴ ou les deux rééditions de *Die Welt als Wille und Vorstellung* de Schopenhauer, œuvre d'une vie (1819, 1844, 1859) dont les « manuscrits » post-éditoriaux sont fabuleux (voir p. 24). Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Jean Starobinski parle de sa conception de la critique, mobile, et des circonstances qui l'ont incité à faire lui aussi souvent bouger ses textes, comme *La Relation critique* ou son *Montaigne... en mouvement*.*

*S'il y a un endroit du texte qui varie entre éditions, parce qu'il est une zone de droits partagés entre l'éditeur et l'auteur, c'est le péritexte. Sylvestre Pidoux se penche sur un exemple corsé, *Dan Yack de Blaise Cendrars*, où la comparaison fait apparaître nettement les seuils du texte comme lieux où l'énonciation éditoriale ménage des parcours de lecture et joue l'identité de l'œuvre. Mais l'approche génétique met au jour un phénomène plus inattendu : l'identité présentée dans le péritexte de la première publication configure non seulement sa lecture, mais aussi l'écriture de sa suite. La publication initiale du roman, en deux tomes, apparaît, rétrospectivement, comme la représentation publique d'une étape de sa genèse – état de fait spécifique de la phase post-éditoriale.*

L'étude de Gilles Philippe offre un regard global sur la révision stylistique réalisée par Marguerite Duras sur ses romans ; ce travail de synthèse met au jour l'attitude de l'écrivaine qui infléchit ses textes conformément à l'évolution esthétique que, rétrospectivement, elle donne à sa carrière, faisant ainsi correspondre le fait à sa description, comme un philologue peu scrupuleux qui trafiquerait ses données. Mais ce droit d'inventaire si particulier est le privilège du créateur dans le domaine des arts allographes (au sens de Nelson Goodman).

Du premier conte d'Anderson, « Dødningen », publié en 1830, à sa refonte publiée cinq ans plus tard, sous le titre de « Reisekammeraten », Cyrille François observe la véritable révolution générique, au bout de laquelle l'écrivain danois trouve sa manière de conter. D'une version l'autre, une fine analyse comparative permet de dégager aussi les caractéristiques linguistiques qui ont valu au style d'Andersen la condamnation, puis l'admiration d'une critique qui découvrait « une nouvelle manière d'écrire la langue danoise », empreinte d'oralité (simplicité syntaxique, dépouillement lexical, registre populaire...). La genèse continuée nous confronte ainsi à cette situation, pas si rare et pourtant fascinante, où deux textes sont à la fois désunis par de nombreuses propriétés linguistiques, génériques et

14. À propos des après-textes de Beckett et Darwin, voir Dirk Van Hulle, *Modern Manuscripts. The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, New York, Bloomsbury Academic, 2014.

esthétiques, et unis par leur genèse, le second étant bien la réécriture du premier, au sens scriptural du terme. L'analyse de François est aussi l'occasion de remarquer que, lorsque deux textes sont considérés comme versions d'une même œuvre, la critique peine à ne pas considérer la révision comme la preuve de l'échec du premier.

Dans la section « Enjeux », la contribution de Bénédicte Vauthier compare le traitement conceptuel accordé, par des philologues de diverses traditions nationales, à la variation des œuvres au fil de leur publication. Illustré par sa propre pratique philologique, le parcours de Vauthier interroge le statut de publications qui, même quand elles sont « autorisées », présentent des « accidents » que renierait sans doute leur « auteur ». Sous l'angle génétique, quelle est la pertinence de pareilles versions ? Ce sont les positions des italianistes et des germanistes (notamment Cesare Segre, Alfredo Stussi, Roland Reuß ou Hans Zeller) qui semblent les plus à même de nourrir une réflexion génétique sur les transformations de l'œuvre après publication. Les positions adoptées par ces philologues au moment de publier les versions d'une œuvre (corrections de différences entre textes, relevés de ces différences dans des apparats de variantes, mise en parallèle des textes ou publication autonome) et les critères évoqués pour fonder ces choix mettent au jour les principes théoriques qui, chez les uns et les autres, déterminent l'identité de l'œuvre – problème philologique central, alors que la génétique étudie sa diversité.

J'ai moi-même tenté d'exposer les conditions d'un regard proprement génétique sur la réécriture après édition : il consiste à envisager la publication, non plus comme le terme des processus d'écriture, mais comme un acte et un objet transformant les conditions de la réécriture. Ce déplacement suppose un retour critique sur la notion d'avant-texte, qui n'invite guère à traquer les processus après le texte ; il conduit également à examiner la validité d'une approche génétique dans des cas où le processus n'est pas observable, ni en lui-même, ni dans ses traces, mais se reconstruit à partir de ses seuls résultats : des variations entre textes identifiés comme versions d'une même œuvre.

Avant de céder la place à ces études génétiques de l'après-texte, revenons à notre anecdote initiale. Les variations observées par les étudiants de La Grande Peur dans la montagne étaient, on l'aura compris, du fait de Ramuz lui-même. Le roman paraît une première fois en six livraisons dans La Revue hebdomadaire durant l'été 1925. La publication pré-originale aigüise la convoitise de Gaston Gallimard ; mais l'auteur, déjà engagé avec Grasset, remet quand même l'ouvrage sur le métier, apportant des modifications sur un exemplaire de la revue, puis sur les placards du livre qui paraît finalement en janvier 1926. C'est encore l'auteur qui, préparant ses œuvres complètes entre 1939 et 1940, supprime les dernières lignes de l'édition originale, parmi environ neuf cents autres interventions¹⁵.

La réaction outrée des étudiants, découvrant l'une des plus flagrantes de ces modifications, intervenant entre des textes publiés sous le même titre, illustre bien ce que Bernard Cerquiglini appelle la « pensée textuaire ». Selon elle, l'œuvre moderne serait ouverte dans son esprit, mais fermée dans sa lettre, le bon à tirer ayant signifié la « coupure dans l'activité écrivante

15. Sur la genèse de cette œuvre, la première de Ramuz à être publiée originellement chez Grasset, voir Jérôme Berney, « Un tournant éditorial et romanesque », dans C. F. Ramuz, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 2013, vol. XXVI, p. 3-11.

par où advient le texte, et dont la génétique littéraire est au fond le regret¹⁶». Dans cet imaginaire, la publication fait le texte, authentique et unique. On a sans doute trop rapidement jugé que si une telle conception de l'écrit était anachronique pour la philologie médiévale, elle était donc nécessairement adaptée pour la philologie et la génétique du texte moderne.

À la lecture de ce volume, on en conviendra : cette pensée textuaire est à reconsidérer. Non pas pour l'évacuer – elle est là, il faut en rendre compte – mais pour se demander pourquoi elle subsiste, alors qu'elle est régulièrement démentie par la pratique des écrivains, et comment elle influe sur cette pratique à l'époque de l'industrialisation de l'imprimerie.

Restent nos élèves et leurs « simples » questions : Quel texte faut-il lire ? Y a-t-il seulement une bonne version (les autres n'étant que des avatars dégénérés, ou au contraire pas encore tout à fait générés) ? Comment comprendre qu'il y ait plusieurs versions pour une même œuvre ? Qu'on se rassure – ou qu'on s'inquiète ? –, ces questions, l'écrivain se les est posées lui-même, sans y répondre, et en y ajoutant une autre, plus dérangeante encore. D'une version à l'autre, est-ce toujours du même auteur qu'il s'agit ?

Alors il a fallu faire un saut de vingt ans en arrière. Il a fallu confronter le personnage qu'on est devenu avec le personnage qu'on a été. Il a fallu mettre le nez dans de vieux textes poussiéreux qu'on n'avait même jamais relus. Il a fallu essayer de se corriger, de se redresser, de se rectifier, mais dans le sens et dans le ton où on était il y a tant d'années ; il aurait fallu, pour tout dire, procéder par inspiration, mais d'espèce proprement rétrospective et ne pas seulement retrouver sa jeunesse, mais y adjoindre encore des qualités qu'elle n'avait pas : des qualités de mesure, d'équilibre, de justesse, mais est-ce qu'on les a maintenant ? [...] On voit qu'on ne change rien à un texte, même dans l'infime détail, sans que de proche en proche tout l'ensemble demande à être changé et qu'y ayant introduit autre chose, tout l'ensemble demande à être autre chose : le paragraphe décidant de la page, la page du chapitre, le chapitre du livre, la grammaire redressée influant sur la syntaxe, la syntaxe remise en place, à son tour, sur la composition, la composition sur l'idée même du livre : et on se remet à refaire le livre en pensée, se désespérant que sa réalité corresponde si mal avec ce qu'il aurait pu être, car tout est si beau qui n'existe qu'en imagination.

On croyait encore aux « hardiesses » dans ce très vieux temps ; on ne croit plus aux hardiesses ; est-ce qu'il faut supprimer les hardiesses qui vous semblent injustifiées (et on voit qu'elles le sont) ; mais, si on le faisait, serait-ce encore « votre » texte ?

Il faudrait d'abord savoir de quoi ce « vous » est fait.

Par exemple, est-ce que ces livres successifs ne sont pas des « vous » successifs, juxtaposés et est-ce que ce ne serait pas vous mentir à vous même que d'essayer d'introduire dans cette succession une unité qui n'y est pas¹⁷ ?

Si l'ecdotique s'évertue à établir un texte avec rigueur pour valider les connaissances qui peuvent s'établir à partir de lui (y compris d'ailleurs les connaissances génétiques), certains écrivains semblent s'acharner au contraire à mettre en circulation plusieurs versions d'une même œuvre. Pour spectaculaire qu'elle soit par sa systématique, la pratique de Ramuz inscrit

16. Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989, p. 19.

17. C. F. Ramuz – à propos du travail de révision entrepris en vue de la publication de ses *Œuvres complètes* – *Journal*, novembre 1939 (dans *Œuvres complètes, op. cit.*, 2005, vol. III, p. 329-331).

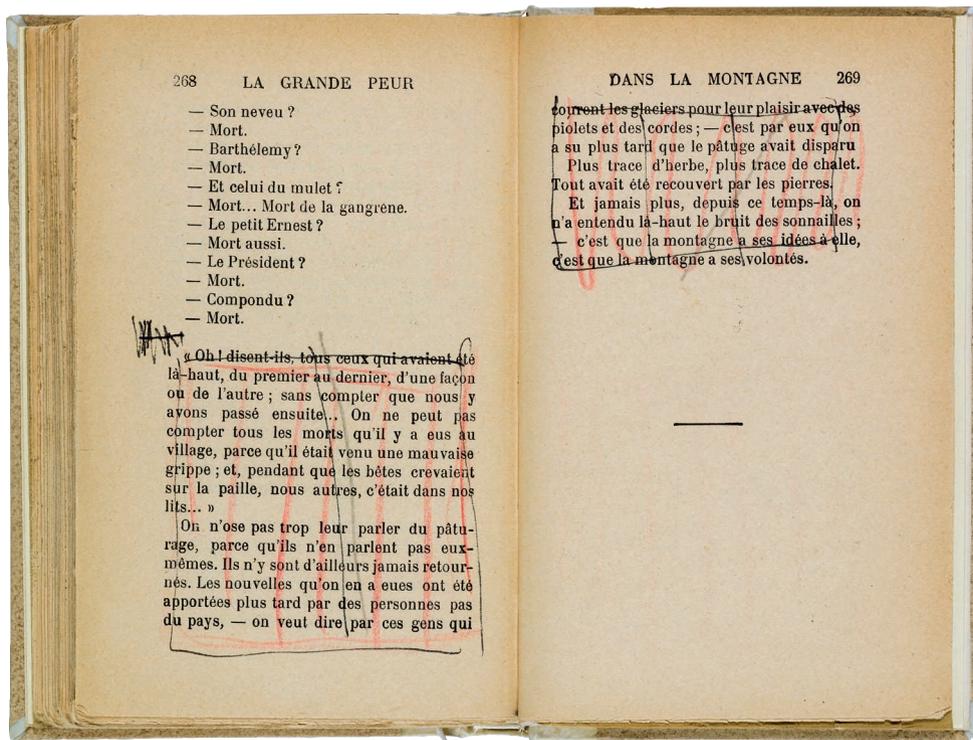


Fig. 3 : *La Grande Peur dans la montagne*, exemplaire de l'édition Grasset corrigé par l'auteur pour les *Œuvres complètes*, Mermod, 1940-1941
© Christophe et Laure Brossard, crédits photographiques : Laurent Dubois, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne¹⁸

celui-ci dans une lignée d'auteurs célèbres, pour leurs œuvres sinon pour leur activité de « récrivains ». On pense, au hasard et à des degrés divers, à Balzac, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam, Flaubert, Mauriac, Claudel, Aragon, Mallarmé, Apollinaire, Césaire, Duras, Genet... pour ne parler que de littérature francophone moderne.

À l'idéal du geste de répétition propre à l'ecdotique s'oppose l'idéal du geste créatif – anecdotique au sens étymologique – que le généticien prend pour objet¹⁹. Et ce geste opère aussi bien, quoique pas de la même manière, avant qu'après le texte.

Rudolf Mahrer

18. Je tiens à remercier Daniel Maggetti et son collaborateur Stéphane Pétermann grâce à la compétence et à la disponibilité desquels nous avons accès aux riches fonds manuscrits du Centre de recherches sur les lettres romandes (Université de Lausanne).

19. L'opposition ne vaut que sur le plan des idéaux, car l'écrivain répète et le philologue invente. La créativité philologique, dissimulée sous les traits de l'erreur, constitue, à n'en pas douter, un objet futur pour la critique génétique. Sur l'opposition invention-répétition, voir Daniel Ferrer, *op. cit.*, p. 29-35.