

Une énonciation sous influence : *Adam et Eve* à Paris

Valentine NICOLLIER

Résumé

L'article est essentiellement consacré à une comparaison entre deux éditions successives du roman Adam et Eve de l'écrivain vaudois Charles Ferdinand Ramuz, éditions dont les textes présentent de multiples variations. En marge de sa description, ce cas particulier permet d'aborder un questionnement sur le statut du texte imprimé moderne, que la génétique textuelle envisage dans sa variation.

Mots clefs

Charles Ferdinand Ramuz, *Adam et Eve*, génétique textuelle, texte

Il me semble qu'aujourd'hui [...] des convergences intéressantes se dessinent qui mènent à une redéfinition variationnelle du concept statique de texte. (*Adam*, 2005, p. 73)

Les pages qui suivent portent sur la comparaison du texte, variant, de deux éditions successives d'un roman de l'auteur suisse romand Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947), *Adam et Eve* (1932), publié par *La NRF* en quatre livraisons entre octobre 1932 et février 1933, puis par Grasset fin 1933. Compte tenu de l'ampleur du travail de révision effectué par l'écrivain pour Grasset, j'ai choisi de restreindre ma description des variations auctoriales à un court extrait du roman, à bien des égards le plus problématique, et donc le plus significatif. Si cet effet de loupe ne parvient qu'à donner un aperçu partiel du travail continu que Ramuz effectue sur tous ses textes à chacune de leur réédition, il permet néanmoins, à travers la mise en évidence d'un aspect de cette pratique individuelle, d'esquisser un questionnement relatif au statut du texte imprimé moderne.

Bien qu'il ne cesse de justifier son esthétique et sa langue par le biais de l'authenticité, notamment en termes d'ancrage dans le pays natal, Ramuz ne renonce jamais au désir de publier à Paris. Au-delà de l'intérêt pécuniaire à toucher un lectorat plus vaste que celui de la seule Suisse romande, ce besoin de reconnaissance de la part de la capitale du champ littéraire romand répond chez l'écrivain à sa revendication de l'universalité de son œuvre, et à son refus, tôt exprimé, de toute catégorisation régionaliste. Dès 1924, un contrat le lie à Grasset, qui porte tant sur des rééditions que sur des textes originaux – en réalité, sur neuf romans de Ramuz parus chez Grasset, seul *La Grande Peur dans la montagne* (1926)¹ sera une édition originale. *Adam et Eve* est le neuvième roman que l'écrivain vaudois publie chez l'éditeur français².

Ramuz récrivait systématiquement ses œuvres à chacune de leur réédition, allant jusqu'à consacrer à ces révisions de longs mois lors de l'édition par l'éditeur romand Henry-Louis Mermod de ses *Œuvres complètes* (1940 et 1941)³. On dénombre ainsi jusqu'à trois ou quatre « états imprimés » (Gréssillon et Lebrave, 1991, p. 7) d'un même roman, tous variants, faisant des écrits de l'écrivain vaudois un objet idéal pour ce que, à la suite d'autres généticiens, de Biasi nomme la génétique textuelle, ou génétique de l'imprimé, qu'il définit, par opposition avec la génétique du manuscrit, ou génétique avant-textuelle, comme l'« étude [...] des processus d'écriture repérables dans les métamorphoses du texte imprimé lorsque le stade textuel [...] fait apparaître à son tour de nombreuses et importantes transformations de l'œuvre à travers ses diverses éditions. » (2000, p. 29) Pour ce qui est d'*Adam et Eve*, en plus des deux éditions qui retiendront mon attention, il en existe deux autres : l'édition originale, qui paraît en 1932, peu avant celle de *La NRF*, dans les cahiers d'*Aujourd'hui*, à Lausanne⁴, et celle des *Œuvres*

¹ Signalons qu'une traduction japonaise de ce roman, par Toru Kawai, a paru en 1958 aux éditions Meibundo (Tokyo), sous le titre *Kyôfu no yama*.

² Pour plus de détails sur les tactiques d'insertions de Ramuz à Paris dans ces années-là, et sur les relations qu'il entretient notamment avec Grasset et *La NRF*, lire Jérôme Meizoz, (2001), plus précisément pp. 45-97.

³ Pour une description précise de ce travail de révision, lire Rudolf Mahrer (2005).

⁴ Le roman remplit les cahiers 115 à 118, réunis à cette occasion en un seul volume.

*complètes*⁵ de 1941. Parmi les trois textes des années 1930, les deux derniers paraissent à Paris : plusieurs versions de la même œuvre ont ainsi cohabité pendant un certain laps de temps, du moins chez les lecteurs de *La NRF* qui s'étaient procuré le texte Grasset, ce qui leur confère d'emblée un statut assez particulier. Mais voici, résumée en quelques mots, l'intrigue d'*Adam et Eve*.

Louis Bolomey, paysan d'environ trente-cinq ans « qui a du bien », est le personnage principal du roman. Il vient de perdre sa mère, ce qui le plonge dans une profonde dépression, et c'est alors qu'il rencontre Adrienne, jeune femme d'à peine vingt ans. Il l'épouse, et croit avoir retrouvé le bonheur, mais la jeune femme dit s'ennuyer, et le quitte après six mois de vie commune. Bolomey se retrouve à nouveau dans un grand désarroi. C'est à ce moment qu'entre en scène le personnage de Gourdou, pauvre homme qui bat la campagne à la recherche d'ustensiles à réparer – il est tape-seillon⁶. Ce dernier tente de convaincre Bolomey que l'homme et la femme ne sont pas faits pour être réunis, et que c'est ainsi depuis la Faute d'Adam et Eve. D'abord convaincu, Bolomey, qui entre-temps se console avec Lydie, la fille de l'aubergiste Madame Chappaz, change soudainement d'avis. En fait, croyant renier Gourdou, il va encore plus loin que lui : il rêve en effet de reformer avec Adrienne le couple d'avant la chute, qu'il imagine parfaitement uni. Il déchanté assez vite lorsque sa femme lui revient (elle s'ennuyait chez son oncle), et il la renvoie définitivement.

La révision que Ramuz effectue pour Grasset recèle plusieurs singularités, notamment quant à la nature des modifications. La tendance générale de l'écrivain, qui caractérise tant le travail effectué sur ses brouillons que les reprises des textes édités, est à l'épuration ; or, le passage d'*Adam et Eve* qui nous intéresse voit sa taille doublée. De plus, mais c'est là quelque chose qu'on retrouve plus souvent, le travail sur la forme et la langue fait place à un remaniement de fond qui infléchit jusqu'au caractère du personnage principal. Mais l'élément qui contribue de façon définitive à la singularité de ces modifications concerne les circonstances dans lesquelles Ramuz les a effec-

⁵ C'est cette version que vient de publier Gallimard dans la Bibliothèque de la Pléiade.

⁶ Ce terme, à la graphie variable, est employé en Suisse romande dans les cantons de Vaud et de Fribourg.

tuées. Les critiques qui se sont penchés sur la genèse d'*Adam et Eve*, en particulier Adrien Pasquali (1993-1997) et Philippe Renaud (2005a), les considèrent intimement liées aux lettres que Jean Paulhan, alors rédacteur en chef de la prestigieuse revue, écrit à Ramuz début 1933. Après les négociations qui ont précédé la parution d'*Adam et Eve* dans *La NRF*, Paulhan continue, tout au long de la publication du roman, d'entretenir avec Ramuz une correspondance suivie. Soucieux de rassurer le romancier absent de Paris et souffrant de cet isolement, il lui livre régulièrement les appréciations, essentiellement positives, de quelques-uns de ses lecteurs. Il nuance cependant son propos lors de la parution du dernier quart du roman, début février 1933. Il fait alors part à Ramuz de l'incompréhension de certaines connaissances à l'égard de la seconde partie du neuvième chapitre, incompréhension que celui-ci semble, sinon partager, du moins trouver légitime. Le passage problématique constitue la seconde partie du chapitre neuf de l'édition *NRF* (qui deviendra le chapitre dix de l'édition Grasset) ; il se situe peu après le retour d'Adrienne, lorsque Bolomey, après l'euphorie des retrouvailles, déchanté. Paulhan écrit à Ramuz presque immédiatement après la sortie du numéro de *La NRF* et lui relate ainsi un des reproches qu'il a entendu : « Pourquoi [Bolomey] renvoie-t-il [Adrienne], sinon parce qu'il y a l'Écriture sainte ? C'est ici que le romancier triche. » (cité par Renaud 2005a, p. 1649). Ramuz lui répond le 2 février en ces termes : « Vos critiques ont raison – et vos remarques personnelles m'ont été particulièrement utiles. La fin (pour ne parler que d'elle) est à refaire complètement. [...] Il faut aussi rejoindre dans l'humain, par un étroit parallélisme, le dogme (ou la grande hypothèse) du péché originel. » (Ramuz, 1959, p. 264) Ce à quoi Paulhan réplique le 12 février : « Mais il est vrai qu'à tous (ou presque) le second départ d'Adrienne semble inacceptable – sinon en tant que justification d'une hypothèse métaphysique. Et je suis heureux que vous songiez à le reprendre. » (Guisan, 1970, p. 250) Pour résumer les remarques relayées par Paulhan : la rupture entre Adrienne et Bolomey paraît peu vraisemblable, elle ne se comprend que comme illustration de la thèse métaphysique défendue par Gourdou. Ramuz, soit déjà guère satisfait de cette fin⁷, soit ébranlé par ces observations, lui

⁷ L'épisode a déjà fait l'objet de plusieurs remaniements avant la publication du roman. A ce sujet, voir Renaud 2005b.

accorde qu'il faudrait humaniser les réactions de Bolomey ; suite à cela, il modifie radicalement l'ensemble du passage en question.

Philippe Renaud (2005a) a très justement établi le lien entre cet échange et la fin plus explicite, voire explicative, qui paraît chez Grasset, soulignant avec à propos la rareté d'un tel procédé chez un auteur qui déclare volontiers détester les explications. Ramuz écrit notamment, dans son *Journal*, le 15 septembre 1910 : « Un art ne s'explique pas, il s'impose. » (2006, p 183) Toutefois, l'analyse du critique porte avant tout sur la version des *Œuvres complètes* de Mermod, très proche de celle de *La NRF*, et ne s'arrête pas précisément sur les modifications textuelles auxquelles s'est livré Ramuz pour Grasset, se bornant à remarquer l'édulcoration de la violence, imputée au changement d'attitude de Bolomey, qui prend, chez Grasset, tous les torts à sa charge, alors que dans *La NRF* il rendait Adrienne coupable de l'échec de son idéal de couple. Je crois intéressant de pallier ce manque et de regarder ces variations de plus près, ce qui me permettra de nuancer les conclusions assez négatives que porte Renaud sur les modifications apportées au texte pour Grasset.

Ramuz perçoit les critiques comme portant sur la façon dont il gère les informations données par le récit ; il m'a dès lors semblé important de centrer

Ah ! pourquoi est-ce qu'on change ainsi si vite, si complètement ? Et il cherche à comprendre, mais il voit qu'il est plongé comme deux fois dans de la nuit, ici, dans son lit, sous les draps ; là, dans les dedans de sa tête. Une grande nuit entoure son corps, mais une même grande nuit est autour de ses pensées : il est dans une double nuit. Et il a déplacé son corps légèrement comme pour bien s'assurer encore que c'est lui ; alors il a frôlé cet autre corps qui est à côté du sien, qui n'est pas le sien, qui n'est plus le sien.

Il commence à comprendre. Il se dit : « C'est elle. » Ah ! elle est là, c'est vrai. Et il y a moi qui suis moi, et il y a elle qui est elle.

Deux.

Le petit chiffre recommence à faire du bruit dans sa tête, comme le grelot de la chèvre quand elle s'obstine au bout de sa corde à atteindre une touffe d'herbe, tendant le cou ; et c'est vrai, et on croyait tout avoir.

On a prétendu à tout, on n'a rien. Et il y a elle, qui est elle ; et, moi, je suis moi pour toujours.

Il a dû faire un grand effort pour allonger le bras, tournant doucement le commutateur qui est derrière lui dans le mur. Il a fait naître une petite flamme sous l'abat-jour : le monde lui a été rendu, elle lui a été rendue. Il la voit ; ah ! il comprend tout. Elle m'a trompé. Elle dort et je ne dors pas : voilà la grande

différence. Elle dort en dehors de moi, elle est chez elle ; on est chacun à sa façon, Elle respire profondément ; il la voit respirer, il l'entend respirer. Il entend les deux bruits qu'elle fait, l'un qui est plus sifflant quand l'air entre, l'autre moins distinct quand il sort. Elle aspire, elle expire. Lentement, régulièrement, fortement, oh ! de tout au fond d'elle-même, oh ! si obscurément et inconsciemment qu'elle se trahit toute et s'avoue tout entière. Heureuse ! elle l'avoue ; tranquille ! Et il ne la reconnaît plus, et il ne se reconnaît plus. (Ramuz, 1933a, pp. 294-295)

C'est alors que le petit bruit, qui s'était tu un instant, recommence à se faire entendre, comme le grelot de la chèvre quand elle broute par secousses au bout de sa corde, tendant le cou ; et le bruit est : « Deux », puis de nouveau : « Deux. »

Qu'est-ce que ça veut dire ?

Un petit mot, un simple chiffre : mais, alors, qu'est-ce que ça veut dire ? car deux, c'est le contraire de un ; car il recommence à penser.

Alors, s'étant déplacé sur le lit, il a frôlé le corps de celle qui était là, et il est plein d'étonnement, parce qu'il l'avait oubliée. Qui est-ce que c'est ? Ah ! s'est-il dit, c'est elle.

Elle remonte à sa mémoire comme le cadavre d'une noyée des eaux profondes d'un étang ; ah ! c'est vrai, elle est revenue.

Il ne bouge plus de nouveau. Il est de nouveau bien tranquille. Il est étendu sur le dos. Il a les mains croisées sur le drap. « Ah ! se dit-il, voyons, voyons

(car il ne faut rien mettre ici qui ne soit vrai, il ne faut rien mettre ici qui n'ait été vécu, une fois au moins dans leur vie, par tous les hommes), elle est revenue. Pourquoi est-ce qu'elle est revenue ? »

Deux... Deux...

Il essaie d'être raisonnable, il cherche une explication. Il se dit : « Elle est revenue parce que je l'attendais. » Il se dit : « J'ai refait le jardin pour elle. Je pensais que, quand elle serait là, j'aurais tout. »

Je me suis trompé.

Car le petit bruit se fait toujours entendre, qui est : « Deux... deux... »

Oh ! souvenez-vous, c'est quand le corps a faim. Et le corps qui a faim pare à l'avance un autre corps de toutes les beautés, de toutes les grandeurs, de toutes les richesses, attendant tout de lui (car il ne faut rien mettre ici qui ne soit vrai et il ne faut rien mettre ici qu'on ne l'ait éprouvé soi-même). Un corps s'invente un autre corps, mais il n'est pas seul à l'inventer. Il n'est pas seul, sans qu'il s'en doute, à se livrer à cette besogne. La pensée et le cœur s'en mêlent, la pensée et le cœur l'y aident, car l'amour est en trois parties, et le corps pourtant ne trouve qu'un corps. Souvenez-vous : le corps a faim, la faim lui passe. L'homme se trouve seul avec son corps rassasié.

Il s'est soulevé sur le coude, pendant qu'il lui est dit : « Tu es seul. » Il lui est dit : « Il y a toi qui est toi ; il y a elle qui est elle. » (Ramuz, 1933b, pp. 256-257)

mon analyse sur les systèmes énonciatifs mis en place dans les deux textes. Les deux passages comportaient des variations telles qu'il était impossible

d'en établir un relevé, même grossier. Mon intérêt s'est donc porté sur un court extrait comportant la plupart des phénomènes énonciatifs que je voulais mettre en évidence, tout en relatant un épisode essentiel de l'histoire : la prise de conscience par Bolomey de l'échec de son couple, et son appréciation des raisons de cet échec. En raison de la redistribution systématique et parfois très « éclatée » des thèmes d'une version à l'autre, et afin de pouvoir quand même parler de « comparaison » tout en restreignant l'extrait analysé et en privilégiant le passage Grasset, j'ai été contrainte de découper un peu cavalièrement l'extrait de *La NRF*, c'est-à-dire de le faire débiter au milieu d'un long paragraphe.

En comparant grossièrement les deux passages, on est frappé par la multiplicité des changements faits par Ramuz. Chez Grasset, ce qui n'était que la seconde partie d'un chapitre en devient un à part entière. Le corollaire de ce remaniement, à savoir la coupure plus nette avec ce qui précède, l'ellipse narrative plus clairement montrée, suggère l'allongement dans l'histoire de la pause nocturne : le revirement de Bolomey paraît ainsi moins soudain. La structuration générale des pages précédant la séquence dialoguée est également beaucoup plus lourde : la multiplication du nombre de paragraphes correspond à une tentative de redonner une chronologie à ce qui pouvait paraître confus dans *La NRF*.

Cette brève description de la structuration graphique du texte *NRF*, par rapport au co-texte ainsi qu'en lui-même, permet de pointer un fait d'importance : la figure textuelle de l'auteur se voit épaissie. Elle sera d'ailleurs, nous le verrons plus tard, brutalement réaffirmée, et l'analyse du système énonciatif des deux extraits rendra encore plus évidente ce qui me paraît être la nouveauté essentielle du passage *NRF* : le renforcement de la présence du narrateur.

Regardons de près le système énonciatif du texte de *La NRF*. Le narrateur adopte le mode de la focalisation interne, mode dominant dans tout le roman. L'extrait est constellé de verbes embrayeurs de pensées et ou de perceptions représentées. En lisant attentivement ce qui tient de l'aspectualisation des pensées et des perceptions du personnage, ainsi que les autres énoncés dont le sujet de conscience serait le narrateur lui-même, on peut préciser la nature de cette focalisation en termes de restriction de champs. A

de rares exceptions près, sur lesquelles nous reviendrons, le narrateur calque ainsi la profondeur de sa perspective et le volume de son savoir sur ceux de Bolomey. Cet effet d'immersion est encore renforcé par le système verbo-temporel adopté, qui correspond lui aussi à celui qui domine dans le roman. Le temps de base utilisé est le présent, qui fonctionne en alternance avec le passé composé, temps principal de la relation d'actions. Ce système se retrouve fréquemment chez Ramuz. Tout se passe comme si le narrateur racontait les pensées de Bolomey en même temps qu'elles jaillissent dans l'esprit du personnage. Le présent inscrit ces pensées dans l'ici et le maintenant d'une situation d'énonciation qui semble être à la fois celle du locuteur (le narrateur) et de l'énonciateur ou sujet de conscience de l'énoncé (le personnage) ; la frontière entre la situation du narrateur et celle de Bolomey tombe. L'aspect inaccompli de ce temps (le présent) renforce le sentiment d'avancer pas à pas dans le récit, alors que le passé composé semble indiquer une antériorité par rapport aux énoncés au présent qui précèdent : comme si le narrateur souhaitait soudainement rattraper le fil de son histoire. Le passé composé, temps qui met l'accent sur le résultat d'un processus et dont l'utilisation répétée dans un premier plan événementiel donne l'impression d'actions envisagées séparément et considérées selon leur effet sur l'actualité du locuteur, affaiblit l'importance de ce premier plan⁸.

L'adoption de la focalisation interne favorise l'apparition de bribes de monologue intérieur de Bolomey. Ces pensées rapportées représentent même l'essentiel des aspectualisations des points de vue du personnage. Cette volonté de présence minimale du narrateur contribue à l'effet de restriction de champ. Le mode de représentation des pensées de Bolomey oscille entre le monologue narrativisé, auquel Dorrit Cohn attribue les mêmes caractéristiques syntaxiques que celles du discours indirect libre et le monologue autonome, équivalent du discours direct libre. Il favorise une fusion entre les deux voix, une contamination du discours du narrateur par celui, intérieur, du personnage : ce dernier est en effet parfaitement inséré dans le discours narratorial, dont il se démarque parfois par une ponctuation forte,

⁸ L'effet cinématographique de type « agencement des plans » produit par certaines couples de temps verbaux dans le récit ramuzien a été mis en lumière par Vincent Verselle (2003).

du type point d'exclamation, point d'interrogation ou point-virgule. Cet amalgame rend difficile la localisation du discours intérieur, tout comme il en problématise le statut, qui oscille entre monologue narrativisé et monologue autonome sans qu'il soit possible de trancher. L'incertitude réside principalement dans les énoncés comportant le pronom « on », pronom au statut ambigu dont Ramuz se sert pour brouiller les pistes énonciatives. S'agit-il de la troisième personne du singulier, tournure paysanne qui correspondrait très bien au langage supposé d'un Bolomey ou ce pronom se réfère-t-il à plusieurs personnes ? Il semblerait que cela soit le cas de « On a prétendu à tout, on n'a rien », où le « on » pourrait figurer Adrienne et Bolomey, comme la suite semble l'indiquer. Par contre, l'attribution du pronom est presque indécidable dans le cas de l'énoncé qui ouvre l'extrait : « Ah ! pourquoi est-ce qu'on change ainsi si vite, si complètement ? », où le « on » peut également représenter un groupe de personnes dont Bolomey, mais aussi, pourquoi pas, le narrateur ramuzien, habitué des changements de posture et adoptant parfois celle d'un membre, ferait partie. Le fait de choisir entre ces deux possibilités implique de fait une certaine interprétation du récit, par exemple celle à laquelle une partie du lectorat de *La NRF* aurait souscrit. Cette lecture considère Bolomey comme un cas particulier alors que Ramuz n'exclut pas que cette mise en scène d'un personnage singulier puisse revêtir une valeur universelle.

La présence du narrateur semble dans ce passage réduite à presque rien, mais il y a tout de même des cas où sa voix se fait entendre et se distancie de la pensée du personnage – distanciation qui, on le verra, ne dénote aucun jugement axiologique. Le narrateur fait preuve par exemple à plusieurs reprises de compétences et d'un volume de savoir supérieur à celui de Bolomey. C'est le cas, par exemple, dans le psycho-récit des lignes 2 à 7, qui décrit un Bolomey complètement perdu et un narrateur dont la capacité de verbalisation est supérieure à celle de son personnage. Pourtant la construction syntaxique des énoncés, la répétition de certains motifs et celle de presque tout le premier énoncé donne au second des allures de style oral, voire de monologue narrativisé. Cette petite démonstration de maîtrise témoigne ainsi de la consonance liant la voix du narrateur à l'énonciation du personnage. De même, lorsque plusieurs fois dans ce demi-chapitre, le narrateur se laisse

aller à ce que je nommerai avec précaution des « prolepses », tant ces entorses au régime de la focalisation interne me paraissent minimes, par exemple, aux lignes 9 à 11 : le narrateur anticipe les sentiments de Bolomey, mais ceux-ci seront « exprimés » par le personnage dans un monologue qui suit, deux lignes plus bas.

Si on observe le lieu favori de l'expression de la subjectivité du narrateur, c'est-à-dire les verbes embrayeurs du point de vue de Bolomey, on remarque qu'ils dénotent un jugement axiologique. On en lit deux : « voir » et « comprendre ». Ce premier verbe, par exemple, selon Alain Rabatel, ne permet pas le signalement d'une anticipation, d'un décalage entre le perçu et le représenté. Quant au second, il devrait signifier l'achèvement d'une réflexion, mais se retrouve à tous les stades de celle du personnage. La combinaison de ces deux verbes dénote la mise en doute, par le narrateur, de la capacité de recul et de réflexion de Bolomey, mais, au vu du contenu des pensées représentées, elle pourrait en fait tout aussi bien qualifier « objectivement » la réflexion du personnage⁹. Se dessine alors peu à peu l'image d'un narrateur témoin fidèle, ne portant aucun jugement, position qui peut expliquer en partie le désarroi du lectorat de *La NRF*.

L'adoption d'une focalisation interne restrictive et cette confusion des voix, somme toute courante dans la littérature des années 1920, prive le lecteur de point de repère interprétatif : lorsque le monologue est ainsi mêlé à la focalisation interne, le monde raconté n'existe plus que reflété par la conscience du personnage. Or cette conscience, comme le suggèrent les éléments que je viens de citer, n'est manifestement pas en mesure d'appréhender l'univers diégétique. La construction du texte, qui déploie de longs paragraphes entrecoupés d'exclamations, et où se mêlent indistinctement discours direct et pensées verbalisées par le narrateur, contribue à caractériser aux yeux du lecteur la détresse de Bolomey. De même, le grand nombre de coordinations du type « et » qui juxtaposent plus qu'elles n'articulent les différents types de discours et les idées de Bolomey disparaîtront

⁹ Ainsi, l'expression comparative des lignes 8 à 10, « Et il a déplacé son corps légèrement comme pour bien s'assurer encore que c'est lui », n'exprime pas tant un doute du narrateur sur la motivation de Bolomey, que la description du doute de Bolomey lui-même.

dans la version Grasset au profit des « car » et « parce que » explicatifs. Incapable d'une réflexion rationnelle, Bolomey ne dépasse pas la constatation qu'il fait dès le départ d'une séparation entre lui et Adrienne, qu'il ressasse à longueur de pensées rapportées. Cela fausse son analyse de la situation, dont la conclusion est forcément injuste : tout est de la faute de la jeune femme.

Tout différent est le Bolomey de Grasset, et toute différente sera la conclusion de sa réflexion, puisqu'il s'attribuera l'entière responsabilité de l'échec de son projet de couple. Cette « sagesse » finale est habilement amenée par le texte. Hormis les connecteurs explicatifs et l'articulation du passage en courts paragraphes, des indices d'un changement de personnalité s'observent par le biais des verbes embrayeurs du point de vue du personnage : aux « voir » et « comprendre » succèdent des « penser » (l. 4) « essayer d'être raisonnable » (l. 21) et « chercher une explication ». Le nouveau Bolomey est lucide et sait qu'il a souhaité quelque chose d'irréalisable. Ayant à nouveau les pieds sur terre, il est en mesure de comprendre ce qui lui arrive ; les citations de son monologue intérieur suivent un schéma de type question-réponse, preuve d'une appréhension dialectique des événements.

Les modifications apportées par Ramuz à la version parue chez Grasset ne portent pas que sur la caractérisation du personnage, mais elles concernent aussi la mise en place d'un nouveau système énonciatif, au sein duquel Bolomey n'a plus le monopole de la pensée, mais où domine beaucoup plus nettement le discours narratorial.

Tout d'abord le discours du personnage, loin de se mêler à celui du narrateur, se trouve peu à peu strictement circonscrit, et ainsi mis à distance. D'abord rapportées à l'aide du monologue narrativisé, les pensées de Bolomey sont rapidement citées au monologue intérieur rapporté, l'équivalent pour Dorrit Cohn du discours direct. On peut lire la première citation (l. 1) comme un monologue, en raison de sa situation isolée ; puis le narrateur reprend les mêmes mots dans son discours au paragraphe suivant, où il cite la réflexion de Bolomey dans son ensemble en mettant en évidence ses prétentions argumentatives et explicatives (« mais », « car »). Si la répétition de la question de Bolomey facilite l'attribution de ces quelques mots au personnage énonciateur, la responsabilité du reste de la proposition précédant la

ponctuation forte reste néanmoins problématique et source d'ambiguïté. Le discours intérieur des lignes 7 et 8 marque le passage progressif au monologue rapporté. Le mode de représentation de la première proposition oscille encore entre le monologue narrativisé et le monologue autonome, mais la seconde possède un verbe attributif qui, en désolidarisant momentanément l'énonciation du narrateur de celle du personnage, marque une transition vers le monologue rapporté. Néanmoins, l'absence de guillemets rend difficile la détermination des mots concernés par ce verbe attributif, et ce discours direct reste disséminé dans celui du narrateur, comme c'est encore le cas dans le paragraphe suivant. Dans le reste du texte, les pensées représentées dépendent d'un verbe introducteur et sont strictement balisées par des guillemets. On observe une démarcation claire des voix du narrateur et de celles du personnage ; démarcation hiérarchisante, puisque désormais la seconde dépend étroitement de la première. Si les verbes introducteurs ne dénotent pas un jugement axiologique du narrateur, qui utilise toujours le verbe « dire », ils manifestent par leur présence un changement de posture narratoriale. Selon les termes de Nølke et Olsen, le verbe introducteur est la marque d'un discours « dit » et par là soumis à la véridiction. Le narrateur prend ainsi plus de responsabilité vis-à-vis du discours de son personnage, et transforme son statut du simple témoin en celui, plus impliqué, de relateur. Dans le grand écart que le narrateur ramuzien effectue très souvent entre récit et histoire, il semble pencher, dans ce texte Grasset, pour le récit.

Parallèlement à cette dissociation des voix, on observe une nette modification du type de focalisation interne adopté. La profondeur de perspective du narrateur est en effet à ce point élargie qu'elle nous interdit désormais de parler de restriction de champ. Il passe d'une perspective étendue (qui correspond à l'accès aux pensées du personnage) à une perspective illimitée, qui permet l'accès aux arcanes du récit, à la *sémiosis*, c'est-à-dire à la signification et à la mise en rapport des événements de l'histoire. Cette extension des possibilités offertes par la focalisation interne est particulièrement évidente dans les commentaires narratoriaux qui parsèment l'extrait, et qui constituent, avec certaines répliques allongeant la séquence dialoguée entre Bolomey et Adrienne, l'ajout le plus marqué de la version Grasset. Ces commentaires signalent un ultime changement de posture du narrateur, à qui le

précédent glissement de témoin à raconteur permet de se placer au niveau extradiégétique pour s'expliquer : il atteint ici son degré de présence maximal. La présence de ce discours, inimaginable dans le texte de *La NRF*, a été efficacement préparée par les changements énonciatifs décrits plus haut.

La seconde intervention du narrateur, qui commence à la ligne 29, s'adresse à plusieurs narrataires. Profitant de la répétition du petit mot « Deux », qui est ce petit mot que Bolomey entend dans sa tête à ce moment-là, mais également ce contre quoi le personnage pensait lutter en laissant revenir Adrienne, le narrateur donne une interprétation des retrouvailles et de leur suite, qu'il élucide à la lumière d'une théorie déjà énoncée par Gourdou¹⁰. Il met ainsi en perspective des éléments issus tant du cotexte que du contexte diégétique, afin de canaliser la lecture du destinataire du récit et de resserrer l'unité sémiotique du roman. Le narrateur exerce ainsi une double fonction : une fonction d'attestation d'une part, puisqu'il parle de son histoire. En justifiant le comportement de Bolomey, il oriente l'interprétation du récit. D'autre part, en renvoyant à un ou plusieurs narrataires, il privilégie brièvement la fonction de communication. Si on peut définir un narrataire comme un être fictif qui correspond à l'image que se fait le narrateur de celui à qui il destine son récit, alors son image appelle celle de la figure textuelle du lecteur (ou lecteur virtuel, selon la terminologie de Genette, 1983).

Le narrateur privilégie encore à deux reprises sa fonction d'attestation par rapport à celle de narration, et cela dans les deux parenthèses, dont la tournure ressemble à une affirmation de bonne foi. La première (l. 20-23) entrecoupe un monologue intérieur représenté, réaffirmant à la fois l'emprise du narrateur sur l'énonciation du personnage et la banalité de l'expérience vécue par ce dernier, puisque c'est celle de tous les hommes, communauté figurée dans le texte de *La NRF* par les nombreux « on » généralisants, ici explicitement nommée. La seconde est située en plein commentaire du narrateur, lui aussi faisant partie de ces hommes et s'exprimant donc en connaissance de cause – ce que les « on » de *La NRF* nous disaient aussi. Ces deux

¹⁰ Je cite le texte Grasset, mais cette théorie figure dans les deux versions, toujours attribuée à Gourdou : « Tu verras, il y a trois amours, trois étages de l'amour : la chair, le cœur, l'esprit. [...] Et il faut d'abord qu'ils n'en fassent qu'un seul. Et puis qu'au-dessus il y ait quelqu'un. » (Ramuz, 1933b, p. 196).

parenthèses soulignent l'honnêteté du narrateur : ce gage de véracité renforce sa position de témoin et répond – au niveau diégétique – au souci de vraisemblance souhaité par les lecteurs de la revue. En représentant les remarques d'un certain public à travers les instances du narrateur et du narrataire, Ramuz colore très fortement ces deux figures. Si on tient compte des critiques adressées à l'auteur par une partie de son lectorat, on constate que ce narrataire est très proche des lecteurs mécontents de *La NRF*.

Voilà brièvement décrites les stratégies mises en place et en texte par Ramuz pour dissiper certaines équivoques quant à la fin d'*Adam et Eve*. Elles sont nombreuses : restructuration du passage, changements thématiques, épaissement de l'instance narrative, adresse au narrataire, justifications, juxtaposition d'un texte et de sa glose... Les critiques ont posé la question de la valeur de cette version Grasset, dont Ramuz fera abstraction lors de sa correction en vue des *Œuvres complètes*. Peut-on parler, allant ainsi dans le sens des critiques, de « variation de circonstance », ainsi que le fait Jean-Michel Adam au sujet du texte de la « La Belle au bois dormant », de Charles Perrault, publié par le *Mercur galant* en 1696 ? (2005, p. 75) Cette expression, très connotée axiologiquement, en taxant certains états imprimés de « circonstanciels » fait surgir le danger d'une lecture qui envisagerait les autres comme menant nécessairement à l'édition ultime, *ne varietur*. Il est nécessaire de considérer les différentes éditions dans leur ordre chronologique – Grésillon et Lebrave à ce propos font justement remarquer que le terme d'« état imprimé » suggère l'existence d'une chronologie interne (1983, p. 7) –, mais il faut avoir à l'esprit que si, pour Ramuz, chacune est envisagée comme la dernière, seule la mort a interrompu son incessant travail de réélaboration.

Tout texte, tout énoncé, est le produit de son contexte. Celui qui nous intéresse ne fait qu'actualiser, de façon assez particulière, le rôle du lecteur dans la construction du sens d'un récit. Envie de reconnaissance parisienne ? Accord véritable avec les critiques ? Ramuz infléchit son texte, répondant ainsi à une partie de son lectorat. On peut voir également dans sa réaction un autre désir : celui, utopique, de reprendre le contrôle d'un texte dont les lectures lui échappent – et, par elles, les sens qu'elles produisent. Une des ca-

ractéristiques du texte, pour Ricœur, est son autonomie sémantique. Ce phénomène, commun à tous les types d'écrit, peut sembler à l'écrivain moins « réel » dans la phase préparatoire, celle des manuscrits, puisque ses brouillons ne sont pas destinés à d'autres, mais à lui seul, et qu'adoptant tantôt le rôle du scripteur, tantôt celui du lecteur, il peut revenir sans cesse sur le déjà-écrit pour le modifier. Le brouillon constitue déjà un objet extérieur au sujet, mais il contient encore les traces et les possibles de la détermination initiale du scripteur, notamment à travers le dispositif non linéaire qui le caractérise. Lebrave perçoit, sans toutefois réussir à l'expliquer tout à fait, que la distance entre le scripteur et son texte s'accroît au fil de la production de versions de plus en plus propres, linéaires. L'impression induit un changement de statut plus radical encore, puisque cette fois le texte, qui d'autographe devient allo-graphe et adressé à un lectorat, échappe de façon « définitive » à son auteur, pour atteindre un semblant de fixité et de stabilité. Renforcer la présence du narrateur, lui conférer dans deux parenthèses le rôle de commentateur du récit : voilà pour Ramuz des façons de mimer la maîtrise et de canaliser une interprétation jugée par lui – pour les raisons évoquées plus haut – trop univoque. Dans la version Grasset, Bolomey n'est plus un idéaliste dont on contemple la chute prévisible, mais un homme banal, simplement victime du syndrome du « *post coitum animal triste* » (Renaud, 2005a, p. 1650), qui paraît rompre avec son épouse tout simplement parce qu'il ne l'aime plus. On a vu la façon dont le dispositif énonciatif du texte guide le lecteur dans cette interprétation ; parallèlement, certaines ambiguïtés potentielles sont désamorçées, grâce par exemple au remplacement de « on » par « les hommes ».

Peut-on dire que Ramuz verrouille la lecture de son texte ? Si on quitte le point de vue du généticien pour celui de l'interprète, force est de remarquer que la fin du texte Grasset elle-même n'est pas sans ambiguïté, puisqu'elle pourrait tout de même, à quelques égards, donner raison à Gourdou, dont les théories, comme c'était le cas dans le texte de *La NRF*, consentent ici encore de multiples interprétations. Après sa discussion avec Bolomey, Adrienne, que son mari avait découverte, prend soin de se rhabiller d'un drap. Le chapitre se clôt dans les deux versions par cette citation biblique, qui explique le geste de la jeune femme : « *Connaissant qu'ils étaient nus, ils cousirent ensemble des feuilles de figuier.* » (Ramuz, 1933a, p. 297 et 1933b,

p. 266) Si l'on pouvait attribuer la responsabilité de cet énoncé à Bolomey (et plus avant à Gourdou) dans le texte de *La NRF*, cela reste problématique dans le texte Grasset. Bolomey est en effet longuement présenté comme étant revenu de son idéal de couple « d'avant la chute ». Le narrateur, quant à lui, a usé de tous les moyens mis à sa disposition pour ramener son personnage à « Monsieur Tout-le-Monde », et à vrai dire, on ne verrait pas très bien pourquoi il prendrait si soudainement en charge une interprétation aussi radicalement différente. Reste Gourdou, dont il faudrait, mais cela dépasse le cadre de mon propos, se demander quel lien il entretient avec l'instance narratoriale, car elle pourrait elle aussi, *a posteriori*, raconter ainsi le geste d'Adrienne. Ce résidu – il ne faut pas, évidemment, penser à un oubli – de l'ancienne version renoue les fils apparemment déliés de l'interprétation finale. Il y a toujours plusieurs discours, plusieurs façons de voir et de lire les choses. Ramuz laisse en suspens un énoncé qui rend sa richesse au roman, mettant *in extremis* celui-ci à l'abri d'une lecture par trop univoque, et donnant de fait à l'« explication » Grasset un caractère tout relatif.

Ricœur décrit comme une partie de la définition du texte, envisagé comme production, la tension entre autorité, fixation et genèse. Ramuz explicite cette tension de plusieurs manières dans le passage du texte Grasset que j'ai décrit. Les parenthèses, d'un point de vue génétique, représentent l'ajout d'un élément entièrement absent de la version *NRF* ; mais elles inscrivent aussi, sur le fil du récit, le travail d'ajout effectué par l'écrivain. Plus profondément ancré dans un contexte éditorial, « contraint », en quelque sorte, il déstructure ce que les autres états imprimés du roman intègrent, exhibe indirectement ses dehors, met en scène le travail de révision dont il a fait l'objet ; il représente, à travers un narrateur et un lecteur virtuel à l'image soudain plus nette, une argumentation qui pointe la réalité, anecdotique, de la correspondance avec Paulhan, et qui démontre que tout texte est un acte communicationnel. La génétique textuelle, en considérant plusieurs états imprimés d'une même œuvre afin d'en théoriser la production, est un de ces discours cités par Jean-Michel Adam comme amenant une redéfinition variationnelle du texte. Confronté aux nombreuses versions d'*Adam et Eve*, on peut déprécier le texte Grasset car il édulcore la violence présente dans l'édition *NRF*, en raison aussi du désaveu de l'auteur lui-même qui reprend l'édition

originale, proche de cette dernière, pour établir le texte des *Œuvres complètes* de 1940-1941. On peut également s'extraire de cette compréhension téléologique, à propos de laquelle les généticiens s'accordent pour parler d'illusion rétrospective, pour envisager le travail de l'écrivain sur ses écrits imprimés comme des actualisations successives plutôt que comme un perpétuel perfectionnement. Dans ce sens il est possible d'appliquer à notre époque, et à Ramuz en particulier, ce que dit Michel Jeanneret à propos des textes de la Renaissance, lorsqu'il évoque « une poétique de la performance [...] pour qui la réussite d'une œuvre tient moins à son achèvement qu'à l'exploitation infinie de son potentiel. »¹¹ (1994, p. 25)

Bibliographie

- ADAM, J.-M. (2005), « Les sciences de l'établissement des textes et la question de la variation », in ADAM, J.-M. et HEIDEMANN, U. (dirs.), *Analyse textuelle et comparée des discours*, Genève : Slatkine.
- de BIASI, P.-M. (2000), *La Génétique des textes*, Paris : Nathan.
- COHN, D. C. (1981), *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil.
- COMBE, D. (2002), « L'ajout en rhétorique et en poétique », in AUTHIER-REVUZ, J. et LALA, M.-Ch., *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, pp. 15-27.
- GENETTE, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil.
- GRESILLON, A. (1994), *Eléments de critique génétique*, Paris : P.U.F.
- GRESILLON, A. et LEBRAVE, J.-L. (1983), « Avant-propos », « Manuscrits – Ecriture. Production linguistique », *Langages*, 69, pp. 5-10.
- GRUISAN, G. (1970), *Ramuz, ses amis et son temps*, VI, Lausanne / Paris : La Bibliothèque des arts.
- JEANNERET, M. (1994), « Chantiers de la Renaissance. Les variations de l'imprimé au XVI^e siècle », *Génésis*, 6, pp. 25-45.

¹¹ Jeanneret remarque qu'à cette époque, malgré l'existence de l'imprimerie, garante d'un texte potentiellement stable et fixe, et la signature de l'auteur – deux caractéristiques qui rapprochent plus ces textes du texte moderne que les textes médiévaux, avec lesquels les critiques ne cessent pourtant de tisser des liens –, les écrivains continuaient de récrire sans cesse leurs œuvres.

- LEBRAVE, J.-L. (1983), « Lecture et analyse des brouillons », *Langages*, 69, pp. 11-23.
- MAHRER, R. (2005), « Quand Ramuz remonte le courant – Réécriture des romans en vue des *Œuvres complètes* », *Génésis*, 25, à paraître.
- MEIZOZ, J. (2001), *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève : Droz.
- NØLKE, H. et OLSEN, M. (2000), « Polyphonie – théorie et terminologie », *Polyphonie*, 2, < <http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/frapolyphonie.htm> >, article consulté le 6 juin 2005.
- PASQUALI, A. (1993-1997), *C. F. Ramuz, Adam et Eve, étude génétique, édition critique et proposition de lecture*, Paris : Lettres modernes.
- RABATEL, A. (1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne / Paris : Delachaux et Niestlé.
- RAMUZ, C. F. (1933a), *Adam et Eve, NRF*, 233, pp. 270-300.
- RAMUZ, C. F. (1933b), *Adam et Eve*, Paris : Grasset.
- RAMUZ, C. F. (1959), *Lettres 1919-1947*, Etoy : Les Chantres.
- RAMUZ, C. F. (2005), *Adam et Eve*, in JAKUBEC, D. (dir.), *Romans*, II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 837-948.
- RAMUZ, C. F. (2006), *Journal*, 2, *Œuvres complètes*, II, Genève : Slatkine.
- RENAUD, Ph. (2005a), « *Adam et Eve*. Notice », in RAMUZ, C. F., *Romans*, II, *op. cit.*, pp. 1640-1650.
- RENAUD, Ph. (2005b), « Note sur le texte », in RAMUZ, C. F., *Romans*, II, *op. cit.*, pp. 1654-1658.
- RICOEUR, P. (1989), « Regards sur l'écriture », in HAY, L. (éd.), *La Naissance du texte*, Paris : Corti, pp. 213-220.
- VERSELLE, V. (2003), « Les temps sont durs ! », in BERNEY, J., et JAKUBEC, D. (éds.), « Dans l'atelier de Ramuz », *Études de lettres*, 1-2, pp. 219-242.
- (Université de Lausanne, Suisse)