

Stylistique et génétique. Pour une nouvelle approche du style.

J. Rault

Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre imprimée.

La Licorne, n°98, études réunies et présentées par S. Bikialo et S. Pétillon, PUR, 2012

En faisant le choix de *l'atelier*, lieu du travail montré qui donne à voir l'ébauche, l'inachevé, mais surtout le jaillissement, le titre de cet ouvrage manifeste immédiatement la volonté de mettre en avant l'artisanat du travail des mots. Ce volume critique de *La Licorne*, dont la couverture offre un aperçu du travail de l'artiste-peintre J.-P. Richard sur la feuille, propose ainsi un retournement, en amont, du côté du processus de création. Du côté du travail de « menuiserie », selon le mot d'A. Emaz (atelier, de *astelle* : morceau de bois coupé). Du brouillon. Du travail en cours. Quand l'auteur se découvre manœuvrant, c'est-à-dire œuvrant à la main, sur un document vivant avec lequel il semble faire corps. On repense alors à la notion de « scription », selon l'ultime acception donnée par R. Barthes dans les années 1970, celle qui relie la production du texte au corps et se définit par l'acte musculaire d'écrire, le geste par lequel la main prend un outil, le poinçon : le *style*¹.

Le volume numéro 98 de *La Licorne* offre au lecteur une visite dans l'atelier du style, dans l'espace de l'œuvre, parmi les reproductions et les transcriptions de manuscrits, avec pour initiateur et guide, Francis Ponge, dont la « poétique de la genèse » (B. Weck) cherchait à mettre en avant l'œuvre non plus monumentale mais *movimentale*², exhibant l'édification dans le but avoué de créer un nouveau genre littéraire. Il propose, selon une approche féconde qui envisage, dans la lignée des travaux d'Anne Herschberg-Pierrot³, le style comme un processus de transformation (à l'opposé d'une catégorie homogène et stable), de prendre en considération le mouvement dans sa totalité, de réfuter l'idée d'une autonomie de la critique génétique et de l'avant-texte pour promouvoir celle d'une complémentarité avec « l'étude du texte sinon achevé du moins « arrêté » par l'auteur » (p. 9).

La critique génétique, qui a pour objet d'étude les brouillons, les notes, la progression rédactionnelle, les ajouts, les ratures, se proposait d'analyser l'acte d'écrire en tant que processus dynamique (poétique de l'écriture : développement, transformations) et opposait à cette étude, allant jusqu'à l'exclure afin de se prémunir de toutes tentations téléologiques, la poétique du texte (texte entendu comme achèvement, et donc statique)⁴. L'ambition affirmée est ici de rassembler poétique de l'écriture et poétique du texte au sein d'une même approche transversale, une poétique de l'œuvre mouvante allant de l'avant-texte au texte-même, du manuscrit à l'œuvre imprimée : la notion de style se comprend alors en fonction d'une tension et doit être réinterrogée selon les métamorphoses de la genèse et de l'œuvre. Il est bien question ici de mouvement, de mouvement du style et de l'œuvre, au sens où l'entendait déjà Anne Herschberg-Pierrot dans *Le Style en mouvement* : « Le style est bien le processus de l'œuvre en mouvement, et les brouillons sont bien du style à l'œuvre, même s'ils se différencient du style de l'œuvre »⁵.

En invitant au croisement de la critique génétique et de la stylistique, adjoignant donc à la première l'orientation interprétative de la seconde, l'ouvrage interroge de façon pertinente la notion de style et invite à repenser les démarches analytiques à travers la question, centrale, de l'unité, de la clôture. En se confrontant l'une avec l'autre, la génétique et la stylistique interrogent leurs fondements et leurs présupposés respectifs. La génétique, domaine de l'inachevé, peut-elle accéder à l'interprétation, si cette dernière relève nécessairement de la clôture ? Si l'analyse stylistique du discours présuppose l'idée d'unité, sa présence a-t-elle du sens dans la critique génétique ? L'interaction des deux champs d'analyse doit permettre de ressaisir la notion de style, comme un

1 Barthes R., *Œuvres complètes*, 5 vol. Seuil, 2002, IV, p. 267.

2 « Moins donc un monument, que, s'il me faut inventer ce mot : un mouvement » (p. 8)

3 Herschberg-Pierrot A., *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Belin, coll « Belin-sup Lettres », 2005, p. 181.

4 Il s'agissait également de sortir de l'idéologie du texte clos avancée par le structuralisme.

5 Herschberg-Pierrot A., *Le Style en mouvement. Littérature et art*, op. cit., p. 181.

processus, non plus restreint, ou fermé, mais ouvert, à partir de l'avant-texte, envisagé comme témoignage et comme élément de la construction dynamique. C'est donc à une conception ouverte de la stylistique que nous amène cet ouvrage, en interrogeant de façon constructive tous les aspects pertinents de ce croisement disciplinaire.

Style et œuvre sont ainsi envisagés comme des phénomènes dynamiques et ouverts, selon une tripartition « échafauder, ériger, rénover » laquelle structure judicieusement l'édifice en articulant contributions théoriques et études monographiques sur le passage à l'écriture et le travail de réécriture.

I. Ouverture et « entre-deux chapitres » : ateliers intimes

Une des qualités de cet ouvrage repose sans nul doute sur le dispositif original qui permet de faire entendre, à l'ouverture ou la croisée d'un chapitre, la voix des auteurs. Aux travaux de S. Bikialo et S. Pétilion sur les dossiers génétiques de B. Noël, ou à l'analyse de S. Bédouret sur ceux d'A. Emaz, font écho judicieusement le questionnement et la réflexion des auteurs.

À l'ouverture, place est laissée à la parole des poètes B. Noël et A. Emaz, lesquels nous font pénétrer l'atelier intime de la mémoire et du corps écrivant. L'ouvrage s'ouvre ainsi par les trois coups du « qu'est-ce qu'écrire ? », trois temps d'une réflexion menée par B. Noël depuis 1989 et dont le troisième volet est inédit pour *La Licorne*. Cette entrée en matière pose d'emblée la question du corps écrivant et de l'écriture, elle s'interroge sur la présence, dans l'acte d'écrire, du corps et de sa mémoire : « si toute œuvre écrite est en effet une machine de langage, cette machine de langage ne serait-elle pas une sorte de corps extérieur construit pour sortir du nôtre, afin de mettre hors de nous la rumeur de la mortalité et les hantises d'avant la langue ? » (p. 19). La réflexion se poursuit par un entretien avec A. Emaz ; interrogé par S. Bédouret-Larraburu, celui-ci évoque notamment les deux temps de l'écriture, (celui du premier jet, dans « l'urgence du dire » et celui du travail du texte, processus de relectures successives beaucoup plus lent) et les deux états du poème (d'abord une sorte de « magma de langue » précédant le travail de « menuiserie »), avant de proposer une distinction entre le style, relevant de l'unité d'écriture d'un livre, et la voix, qui concerne l'unité d'une œuvre.

Entre les trois grands ensembles (« échafauder, ériger, rénover ») de l'architecture dynamique de l'ouvrage ont été aménagés des espaces intersticiels, nommés, en reprenant la proposition de J. Roubaud, « entre-deux chapitres », et qui sont en réalité des espaces réservés aux auteurs : le premier prend la forme ludique d'une table ronde fictive, proposition critique originale animée par S. Bikialo, lequel met en résonance une série de propos empruntés à M. Butor, P. Michon, R. Pinget, F. Ponge et Cl. Simon, portant sur « les sentiers de la création » et « le cheminement de l'écriture » (Cl. Simon). En rebondissant astucieusement sur les propos des uns et des autres, S. Bikialo interroge dans un premier temps ces auteurs majeurs du XX^e siècle sur la question de la clôture de l'œuvre, prolongeant ainsi les réflexions critiques de la première partie sur le style et la question du fermé, avant de les faire converser sur leur pratique scripturale et leur rapport aux manuscrits dans un assemblage de propos qui éclaireront de façon pertinente la partie suivante consacrée au passage de l'épreuve mentale au premier jet. Le deuxième « espace vert » est occupé par le « mode d'emploi de la feuille » livré par J.-P. Richard, d'abord sous la forme d'une notice explicative dans laquelle l'artiste-peintre aborde le processus de création, (« chaque feuille est un voyage sur le papier. La feuille terminée est une vue aérienne du chemin parcouru » p. 203), puis sous forme de déambulation à travers la *Page 407, janvier 2012*, où se mêlent aux propos de l'artiste ceux de L. de Vinci, de J.-P. Luminet, de B. Noël, de P. Reverdy, de M. Butor, d'A. Kristof.

II. « Échafauder » : enjeux théoriques (style/genèse, stylistique/génétique)

La première partie intitulée « échafauder » ouvre le vaste chantier d'une stylistique de la genèse, et rassemble une série d'articles plus volontiers théoriques qui interrogent la notion de style en montrant que la prise en compte nécessaire de la dimension processuelle dans l'approche stylistique de la genèse oblige à repenser, ou du moins à questionner, des catégories fondées jusqu'à présent sur la clôture et la stabilité.

Anne Herschberg-Pierrot reprend la perspective d'une « stylistique transformationnelle » en l'orientant du côté des transformations des états de la genèse, dont l'objet serait l'écriture en mouvement (parcours stylistiques singuliers) et interroge la conception plus transversale d'une poétique des styles de la genèse (historicité et aspects spécifiques de la genèse) à travers la notion de rythme : « Le style de genèse est ainsi pensé, en relation avec le mouvement de différenciation singulière d'une genèse, comme une rythmique d'ensemble qui intègre des rythmiques particulières. La rythmique concerne le mouvement de l'écriture (au sens graphique de la scription, au sens rédactionnel de l'écriture) » (p. 59). La construction d'une poétique de l'écriture en mouvement devient alors l'objet de la stylistique. F. Pennanech, s'appuyant notamment sur les écrits de L. Spitzer et de M. Riffaterre, puis dialoguant avec ceux d'A. Herschberg-Pierrot, choisit d'interroger davantage les gestes analytiques que constituent la stylistique et la génétique, en lien avec les propositions de M. Charles autour des « textes possibles ». La notion de « tension » est interrogée, confrontée à celle de convergence, pour nourrir la réflexion sur la question de l'unité : comment concevoir et faire jouer la notion de textes possibles au sein de la stylistique, si celle-ci admet l'existence d'un continuum entre genèse et style (continuum qui fait des brouillons les éléments d'un seul texte) et repose encore en grande partie sur la principe de l'unité ? Ou plus largement : peut-on penser le style indépendamment de la question de l'unité ? Il est bien question d'une stylistique ouverte, substituant le geste hypertextuel au geste métatextuel, fondée sur les possibles de la langue. Eric Bordas poursuit l'investigation théorique sur la stylistique en s'intéressant à la notion de valeur (par opposition notamment à celle d'essence), *i. e.* à l'évaluation critique, et interroge à son tour les contours de cette méthode d'analyse. Il apparaît évident que la stylistique ne peut échapper à l'évaluation dans la mesure où le choix des textes comporte déjà des présupposés axiologiques. Au-delà de ce premier postulat qui renvoie à une forme de corpus idéologique, c'est toute l'ambiguïté de la démarche stylistique qui est décrite ici, entre théorie du discours (objectivité descriptive) et critique littéraire (évaluation critique), entre rhétorique et logique. Eric Bordas met ainsi l'accent sur « l'impensé théorique » sur lequel repose une discipline qui n'a jamais pris conscience de son objet. En faisant l'économie d'une théorie propre de la valeur, la stylistique reste tributaire d'une conception de la valeur relevant d'« une essence langagière esthétisable posée par une institution respectable » (p. 86) et se condamne à l'essentialisme, lorsqu'elle pourrait se faire critique, engagée.

III. « Eriger » : écrire et épreuves

La deuxième étape de ce travail critique est consacrée au temps du passage à l'écriture, temps dont les trois épreuves, telles qu'elles sont définies par R. Barthes, sont rappelées dans « l'avant-lire » : « le Doute, la Patience, la Séparation (la Sécession) »⁶. Les contributions sont ici monographiques et montrent, à travers l'étude précise de manuscrits empruntés à des auteurs des XX^e et XXI^e siècles (B. Noël, S. Beckett, A. Ernaux), que la problématisation de l'acte d'écrire et le processus de subjectivation dans la langue sont au cœur des enjeux. L'analyse des dossiers génétiques est par ailleurs animée par la volonté de se confronter à une grande diversité générique : monologue, roman, essai, journal.

S. Bikialo propose, sous forme de « notes », d'envisager le monologue du *Syndrome de Gramsci* en tant que « fiction théorique du style comme processus, comprenant à la fois l'acte d'écriture, la

6 Barthes R., *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Le Seuil/IMEC, 2003, p. 235-236.

genèse et la réception de l'œuvre, et faisant émerger un sujet dans son rapport à la langue et à autrui » (p. 103). Reprenant les notions de « ratures mentales », de « précipitation mentale », il montre comment la mise en avant de la dimension processuelle du style (la trace) permet de construire une fiction de genèse d'un sujet (le trajet) dans sa langue. J. Piat, après un travail sur les manuscrits de *Molloy*, propose une lecture de l'œuvre fondée sur l'ambition beckettienne du « mal dire », autour d'un imaginaire du brouillon entretenu par travail d'expérimentation syntaxique (ou par les nombreux commentaires métadiscursifs et métaénonciatifs) qui participe à l'exhibition de la genèse. Montrant comment ces éléments font partie intégrante du projet esthétique de l'auteur, il confronte à son tour genèse véritable et fiction de genèse. S. Pétilion revient sur le texte de B. Noël (*Qu'est-ce qu'écrire ? II*) et, après avoir proposé une transcription du manuscrit et interrogé le statut générique de l'essai, ainsi que la frontière entre exo- et endogenèse, envisage la question de l'écriture et de la texture selon des perspectives macrotextuelle et intertextuelle. Les différentes phases de la genèse du *Journal du dehors* d'A. Ernaux sont ensuite analysées par C. Rannoux, laquelle s'attache à montrer que le processus de recherche de l'avant-texte (inachevé, discontinu, fragmentaire : caractéristiques de l'écriture scénarique) innerve le journal et construit une écriture en tension, liée aux indécisions génériques (traces autobiographiques et récit fictionnel). Du manuscrit à l'œuvre imprimée se joue la transition progressive d'une écriture scénarique (notation d'idées) à un style scénarique, *i.e.* une écriture de l'expérience, ouverte.

IV. « Rénover » : le pluriel du texte

L'ultime étape est consacrée aux phénomènes d'écriture seconde qui concernent les ratures et la réécriture de soi. Chaque contribution semble mettre en avant un pôle différent du travail de réécriture : substitution (V. Nabokov), suppression (A. Emaz), extrapolation (M. Proust), variations/déplacements (J.-P. Sartre).

Le propos d'O. Anokhina porte sur la traduction anglaise des œuvres de V. Nabokov, traduction retravaillée par l'auteur lui-même selon trois principales orientations : recherche des effets sonores, créativité lexicale et multilinguisme. Ce processus de réécriture met en avant un ensemble d'exigences constantes tout en signalant une évolution des pratiques scripturales de l'auteur de *Lolita*. S. Bédouret-Larraburu analyse, selon une perspective rythmique (mouvement et musicalité), la poétique de l'échafaudage du poète A. Emaz, fondée sur le refus du style littéraire et sur l'exigence d'économie et d'expressivité, à partir de différents états d'un poème de *Peau* et de l'analyse critique livrée par l'auteur lui-même dans le cahier de réflexion *Cambouis*. Examinant les corrections des épreuves de *Du côté de chez Swann*, I. Serça s'intéresse au mouvement de l'interpolation en s'appuyant sur le concept de « continué » et sur les traces tangibles du mouvement de l'écriture que sont les signes de ponctuation (« mémoire du texte » p. 246), et décrypte ainsi la perpétuelle expansion, en « intercalage » et selon un mouvement « d'après-coup », de la réécriture proustienne. Au terme du parcours, G. Philippe propose une réflexion sur « le statut stylistique des variantes paraphrastiques » dans un manuscrit de Sartre (récit du voyage de 1960 à Cuba). Ce texte, au croisement de l'autobiographie et de l'analyse politique, fait état d'une activité de réécriture qui réduit essentiellement la variation stylistique à une opération de reformulation paraphrastique : en mettant en relation un ensemble de séries, G. Philippe montre qu'il est possible de faire apparaître une forme de congruence (déplacement des compléments adjoints vers le centre de la proposition, variation lexicale manifestant la recherche de termes moins marqués idéologiquement), et invite à envisager méthodologiquement la réécriture de façon globale, tout en maintenant l'idée que la réflexion stylistique ne peut se construire sans se confronter à une langue de référence.

Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre imprimée, ouvrage de belle facture, séduit ainsi par de nombreux aspects : par le souci, tout d'abord, d'alterner et de mettre en résonance réflexions critiques universitaires et paroles d'auteurs interrogeant et commentant leur pratique scripturale ; par sa variété formelle, ensuite, qui voit se succéder table ronde fictive, mode d'emploi, notes,

entretiens ; par la coexistence, enfin, de contributions théoriques essentielles qui interrogent les frontières des champs disciplinaires (de l'avant-texte à la réception) tout en invitant à (re)penser, et cela n'est jamais vain, la délicate notion de style, et d'études monographiques sollicitant des dossiers génétiques variés afin de sonder la mise en acte de l'écriture et de la réécriture, à savoir « l'investissement progressif de la langue par un sujet dans une œuvre » (p. 10).