

## L'écrit, le style et la genèse

Anne Herschberg-Pierrot

Université Paris 8  
Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM, CNRS-ENS)  
ahp@club-internet.fr

À la question posée sur « la spécificité des faits de discours écrit qui motiverait une “linguistique de l'écrit”, j'essaierai de répondre à partir de l'approche génétique et stylistique des textes.

Depuis une vingtaine d'années, parallèlement à la linguistique de l'oral, se développe une linguistique de l'écrit, et tout particulièrement de la production écrite dans une perspective génétique<sup>1</sup>. La critique génétique prend en compte la spécificité de la production écrite et de l'énonciation graphique. L'étude du travail de l'écriture dans les manuscrits met en lumière la dimension temporelle du processus qui se traduit par des reprises, des réécritures, souvent des ratures, des formes d'inachèvement spécifiques de l'écrit. Si l'écrit se distingue de l'oral par un devenir propre, le manuscrit de travail ajoute une composante temporelle et spatiale spécifique, celle d'une écriture en mouvement. À la linéarité de la chaîne parlée, l'espace graphique superpose la simultanéité d'un espace multidimensionnel et hétérogène où coexistent écriture, dessins et graffitis, symboles, où l'énonciation se caractérise souvent par sa polyphonie et son dialogisme.

La génétique textuelle ouvre des perspectives à une linguistique de l'écrit et plus largement à une linguistique de la production écrite qui prend en considération l'aspect processuel de l'écriture. Qu'en est-il alors de la question du style ? Et que peut être une approche stylistique des manuscrits ?

### 1 Une autonomie de l'écrit : l'espace-temps de la genèse

La genèse textuelle et littéraire constitue un nouveau domaine dans le champ de l'écrit, celui des traces de l'écriture, et du mouvement de sa création. Dans « Regards sur l'écriture » (1989), P. Ricœur souligne les conséquences de ce nouvel « instrument de pensée et de discours » qui « naît avec l'écriture ». L'écriture instaure une distanciation sémantique par rapport à l'auteur, qui peut entraîner « un conflit entre autorité et genèse ». Mais « l'espace de création engendré par l'écriture » naît aussi d'un autre décrochage qui s'établit par rapport à la référence ostensive de l'oral, et qui complète l'autonomie énonciative de l'écriture. M. Blanchot avait insisté sur l'autonomie de l'espace littéraire, dans la perspective de la « disparition élocutoire » du poète. La perspective génétique apporte de plus la dimension du temps dans l'écriture. Dans les manuscrits de travail, on voit se construire une énonciation aux instances plurielles, qui se détache de la situation référentielle, et s'ouvre au « lecteur invisible », instance elle-même multiple, qui comprend le scripteur comme son propre relecteur<sup>2</sup>. À cela s'ajoute la complexité de composition d'une œuvre en devenir.

L'espace-temps autonome de l'écriture est rendu visible dans le dispositif graphique multiple des différents états du texte, et dans la manière dont l'écriture s'éloigne peu à peu des sources discursives, de l'intertexte littéraire, de l'interdiscours, ou des notes référentielles, dans les réécritures<sup>3</sup>. Dans *Bouvard et Pécuchet*, œuvre née de l'érudition, Flaubert condense ses notes de lecture en « notes de notes », peu à peu absorbées dans la fiction. Mais cette autonomie référentielle n'implique pas pour autant un détachement des conditions sociohistoriques de production du texte, de l'intertexte, de l'interdiscours, ni des figures de la censure. Pour l'écrivain, le problème n'est pas tant la page blanche que l'afflux des stéréotypes à travailler, comme le souligne R. Barthes dans la préface de ses *Essais critiques* (1964) :

[...] la matière première de la littérature n'est pas l'innommable, mais bien au contraire le nommé ; celui qui veut écrire doit savoir qu'il commence un long

concubinage avec un langage qui est toujours *antérieur*. [...] On entend souvent dire que l'art a pour charge d'exprimer *l'inexprimable* : c'est le contraire qu'il faut dire (sans nulle intention de paradoxe) : toute la tâche de l'art est *d'inexprimer l'exprimable*, d'enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions, une parole *autre*, une parole *exacte*. (Barthes 2002, II : 278-279).

Sur la question de l'écriture, R. Barthes ouvre une perspective plurielle, riche par la façon dont il relie l'acception créative, abstraite, d'écriture au sens intransitif du terme, à son acception graphique, manuelle, au sens du geste physique de la scription. Il s'en explique dans « Variations sur l'écriture » :

[...] l'écriture comporte trois déterminations sémantiques principales : 1° C'est un geste manuel, opposé au geste vocal (on pourrait appeler cette écriture-là *scription*, et son résultat *scripture*). 2° C'est un registre légal de marques indélébiles, destinées à triompher du temps, de l'oubli, de l'erreur, du mensonge. 3° C'est une pratique infinie, où s'engage tout le sujet, et cette pratique s'oppose dès lors à la simple *transcription* des messages ; *Écriture* entre en opposition de la sorte tantôt avec *Parole* (dans les deux premiers cas) tantôt avec *Écrivance* (dans le troisième). (IV : 293).

En opposition à l'oralité de la parole, et à la simple transcription de l'oral<sup>4</sup>, l'écriture est associée au geste : « L'écriture est *toujours* du côté du geste, *jamais* du côté de la face ; elle est tactile, non orale » (IV : 307). Pour le généticien, tout l'intérêt de cette réflexion est de relier le geste de la main, la dimension matérielle de la scription, à l'écriture de l'écrivain, au sens où R. Barthes l'oppose à l'écrivance, à l'état purement instrumental de l'écrit (II : 403-410). Dans ses textes des années 1970, R. Barthes exprime même un intérêt grandissant pour le mouvement de l'écriture dans les manuscrits de travail d'écrivains (Balzac, Flaubert, Proust) ou de musicien (S. Bussotti). Dans l'explosion graphique des épreuves corrigées de *César Birotteau* (« une page imprimée avec des explosions », IV : 552), il voit une « dissémination » de l'écriture, dans l'écriture « au galop » de *La Recherche*, la trace d'un nouveau départ de l'œuvre, dans les manuscrits musicaux de S. Bussotti « une œuvre totale » : « Idée très moderne : le Livre (l'œuvre) n'est pas un produit, mais une opération » (IV : 940)<sup>5</sup>. L'article sur « Flaubert et la phrase » (1972) pose les éléments d'une typologie des corrections de Flaubert, « substitutives, diminutives et augmentatives : il peut travailler par permutation, censure ou expansion » (IV : 81). Mais c'est aussi l'écriture dans la peinture, en particulier l'écriture illisible, et le ductus du trait qui intéressent R. Barthes, dans les tableaux de Réquichot ou de Twombly, comme formes de l'écriture en mouvement. La spirale chez Réquichot lui apparaît l'élément d'une « nouvelle langue », « toujours *en train de se faire* » : « Ce qui fait l'écriture, en définitive, ce n'est pas le signe (abstraction analytique), mais bien plus paradoxalement *la cursivité du discontinu* (ce qui est répété est forcément discontinu) » (IV : 386). Chez Twombly, il souligne le geste de l'écriture : « De l'écriture, TW garde le geste, non le produit » (V : 706). « Dans l'œuvre de TW règne le *ductus* : non sa règle, mais ses jeux, ses fantaisies, ses explorations, ses paresse. C'est en somme une écriture dont il ne resterait que le penchement, la cursivité » (V : 709)<sup>6</sup>.

Les travaux de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes depuis une trentaine d'années construisent sous divers aspects une poétique de l'écriture que Raymonde Debray Genette appelait dès 1977, en regard de la poétique du texte (1988 : 18). Je souhaite pour ma part présenter quelques propositions de recherches concernant des approches stylistiques de la genèse et de l'inachèvement<sup>7</sup>.

## 2 Approches stylistiques de la genèse

### 2.1 Une stylistique transformationnelle

À la lumière des manuscrits de travail, le style peut être redéfini comme un processus de transformation singulière d'un texte, ou d'une œuvre, dans le cas d'une œuvre littéraire<sup>8</sup>. Cette perspective dynamique et continue paraît essentielle, même si, et c'est très fréquent, la genèse d'un texte ou d'une œuvre passe par des ruptures importantes, ou reste inaboutie. Si le style est une mise en forme, il n'est plus considéré comme l'ornement final de la rhétorique, le point d'aboutissement d'une pensée déjà close, mais comme

la mise en mouvement d'un processus textuel qui ne sépare pas la forme du fond. Et cela suppose une redéfinition des frontières du texte ou de l'œuvre. L'œuvre est ainsi considérée comme le continué de sa genèse, et elle est elle-même genèse continue, ouvrant, aussi, en aval, sur la pluralité de ses lectures<sup>9</sup>.

Dans cette perspective, l'approche génétique du style d'un texte, qu'il soit littéraire ou non littéraire, relève d'une stylistique transformationnelle qui étudie les modes de réécriture des discours. Cette stylistique transformationnelle, Roland Barthes l'appelait de ses vœux dans son texte sur « Le style et son image » (1971) où il montre l'insuffisance de l'approche traditionnelle du style, fondée sur l'opposition entre la forme et le contenu, la norme et l'écart. Il propose alors de créer, selon ses termes, une stylistique transformationnelle, fondée sur la transformation de modèles discursifs :

[...] considérer les traits stylistiques comme des *transformations*, dérivées soit de formules collectives [...], soit, par jeu métaphorique, de formes idiolectales ; dans les deux cas, ce qui devrait dominer le travail stylistique, c'est la recherche de modèles, de *patterns* : structures phrastiques, clichés syntagmatiques, départs et clauses de phrases (Barthes 2002, III : 980).

Cette proposition prend place dans le contexte de la théorie du texte comme production, dont R. Barthes établit une synthèse dans son article de *L'Encyclopaedia universalis* (1973, 2002 : IV : 443-459). Elle rencontre aussi la stylistique de M. Riffaterre, qui fait paraître à la même époque la traduction française des *Essais de stylistique structurale* (1971) où le terme linguistique de « pattern » se retrouve, et qui publie la même année une approche transformationnelle de la phrase littéraire (« Modèles d'engendrement de la phrase littéraire »), reprise dans *La Production du texte* (1979). Cette stylistique évolue vers une sémiotique intertextuelle qui cherche à interpréter les textes comme des transformations intertextuelles d'un hypotexte (Riffaterre 1983).

Dans l'approche génétique des textes, qui relève de ce contexte théorique des années 1970, il s'agit d'étudier non pas seulement les transformations intertextuelles du texte, mais les transformations des états génétiques, qui absorbent le plus souvent l'intertexte au fil des réécritures, y compris les textes rédigés antérieurement par l'écrivain, qu'il peut reprendre et réécrire. Ils travaillent aussi l'interdiscours, les clichés et stéréotypes, les fragments du discours social.

Cette stylistique transformationnelle rompt avec une approche stylistique des manuscrits comme celle d'Antoine Albalat, qui repose sur une notion prescriptive du style comme modèle du bien écrire et qui se limite à la comparaison des variantes. Une stylistique des manuscrits de travail porte plutôt sur les transformations des états génétiques, qui ne se retrouvent pas tous dans les mêmes conditions chez tous les écrivains : notes, scénarios et plans, brouillons rédactionnels, mises au net, manuscrit dit définitif, copie manuelle ou dactylographiée (de nouveau corrigée), épreuves imprimées, qui deviennent parfois de nouveaux brouillons, comme chez Balzac ou Proust, avec ses « ajoutages ». On peut étudier le devenir d'unités textuelles différentes : par exemple, le devenir d'une description, d'un incipit ou un explicite, d'une figure (comme les métaphores de la foule, ou les métonymies des classes sociales dans *L'Éducation sentimentale*), ou bien, dans les brouillons de poésie versifiée, d'une rime ou d'un schéma métrique. Mais les unités les plus petites ne sont pas isolables des configurations discursives où elles s'insèrent, ni de la modification des contextes au fil des réécritures. L'étude stylistique prend en compte diverses composantes : le lexique, la syntaxe et l'énonciation, le rythme, la prosodie, mais aussi la ponctuation, de discours et de page (avec les blancs), et la disposition graphique de la page, avec notamment le rôle des marges. On peut suivre les transformations de la ponctuation dans le dossier de genèse, et au-delà, dans les différents états imprimés de l'œuvre : la génétique des manuscrits peut se continuer par une génétique de l'imprimé, qui confronte les variantes des diverses éditions<sup>10</sup>.

Cette stylistique, au contraire des pratiques classiques qui établissaient des catalogues de propriétés statiques et discontinues, est une stylistique du passage et du graduel. Il s'agit de suivre les composantes d'un mouvement en cours, qui peut aboutir à un état final, et se lire rétroactivement (voir Ferrer 1994). On s'intéresse à ce qui dessine la différence singulière d'un style, à ce qui se métamorphose ou ce qui insiste dans la répétition à travers les différentes transformations. Ainsi, Flaubert propose six états de la première phrase, célèbre, de *Bouvard et Pécuchet* : « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés,

le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert ». Par trois fois, il supprime le « trois » et le rétablit, pour des raisons probablement à la fois symboliques et rythmiques. Les brouillons permettent de lire cette insistance d'une version qui n'est pas l'exact retour à l'état premier, mais la confirmation d'un choix, après l'essai de différents possibles sémantiques et rythmiques (comme l'insertion de l'idée du dimanche de plein après-midi, qui est développée dans la suite du texte), et l'obtention d'une prosodie et d'un rythme. Mais Flaubert avait rédigé d'autres formes d'incipit pour l'ouverture de son roman, celles des scénarios généraux, plus classique : « Ils s'appelaient... », et celle d'un scénario détaillé, à résonance parodique : « Par un dimanche d'été, sur le Bd Bourdon à Paris, deux hommes se rencontrèrent ». Ce sont autant de possibles stylistiques et narratifs qui jouent avec les stéréotypes du roman<sup>11</sup>. On peut ainsi s'attacher, non pas à ce qui devient, dans la perspective du texte définitif, mais à ce qui, dans le brouillon, présente une altérité par rapport à l'état finalement arrêté : les débuts essayés et rejetés, les bifurcations esquissées, les métaphores ou les explications refusées, les épisodes ou les descriptions présents à un moment de la rédaction et finalement supprimés, comme ces rêveries horrifiées d'Emma Bovary sur le monde ouvrier parisien, au chapitre 9 de la première partie, longuement travaillées, à la suite de l'évocation du grand monde, puis biffées et remplacées par un paragraphe, dont seul le lecteur des brouillons comprend vraiment l'ellipse et la portée de négation : « Quant au reste du monde, il était perdu, et comme n'existant pas »<sup>12</sup>. Certains dossiers présentent un mouvement rédactionnel enchevêtré dont il faut suivre la mouvance, comme le manuscrit de travail des *Infortunes de la vertu*, qui porte les corrections stylistiques du conte et les modifications qui le transforment en brouillon d'un futur roman<sup>13</sup>.

## 2.2 Styles des étapes de la genèse

La « poétique de l'écriture » appelle une stylistique transformationnelle, mais elle implique aussi de prêter attention aux styles qui caractérisent les étapes d'une genèse. Chaque genèse possède un profil spécifique. Certains dossiers se composent d'un seul manuscrit rédactionnel corrigé, tel la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal<sup>14</sup>, ou de quelques brouillons, accompagnés cependant d'un réseau de classement, tels les fragments de *Roland Barthes par Roland Barthes*. D'autres présentent les traces d'étapes plus concertées de leur préparation, comme les dossiers très complets de Flaubert, qui permettent de suivre le développement de la genèse des notes et scénarios au manuscrit définitif et à la copie du copiste.

Si chaque genèse est spécifique, on peut cependant en décrire en les styles, qui caractérisent les différentes étapes de l'écriture. Ainsi les styles du scénarique, dans les écritures à programme, prennent des formes très diverses d'un auteur à l'autre, des scénarios de Flaubert aux Ebauches et plans de Zola, au « Cahier des charges » de *La Vie mode d'emploi* de G. Perec<sup>15</sup>. Ils varient aussi chez un même écrivain d'une œuvre à l'autre (des scénarios de *La Tentation de saint Antoine* première version à ceux de *Bouvard et Pécuchet*), et d'une étape à l'autre de l'écriture (le style des plans et scénarios d'ensemble contraste avec celui des esquisses détaillées pour la rédaction). Les scénarios de Flaubert ont cependant des caractéristiques spécifiques : une rédaction abrégée, hors temps, au style nominal, à l'infinitif ou au présent fictif, qui projette le scripteur et son lecteur dans un espace-temps qui n'a pas encore lieu, quasi fantasmatique. La ponctuation des points et des tirets instaure une relation rythmique entre des notations de style nominal, atemporelles. Ces notations ont une fonction spécifique, distincte de celle des phrases des brouillons. Dans le premier scénario d'ensemble de *Madame Bovary*, l'addition en interligne « Un bal de château », n'a pas une portée simplement dénotative. Elle prend une valeur de programme narratif et descriptif d'un monde virtuel à instaurer, développer<sup>16</sup>. En contraste, les *Ebauches* de Zola mettent en scène une instance énonciative à la première personne, qui instaure au temps du discours une relation dialogique avec soi-même à propos de l'œuvre future, évoquant les alternatives, décidant au fur et à mesure des choix du récit à venir<sup>17</sup>.

D'autres étapes de l'œuvre méritent qu'on s'y attarde. Ainsi, les notes présentent des fonctions et des formes très différentes selon qu'il s'agit de notes de lecture, de notations d'enquête chez les romanciers, ou de notes d'idées, ou encore d'annotations des brouillons, de notes de régie pour l'œuvre à écrire, dans les cahiers de Proust. Il faudrait poursuivre l'analyse dans des corpus relevant d'autres genres, analyser

par exemple, les notes poétiques, ou encore les notes relatives à des projets artistiques, ou étudier le style des notes d'historiens ou de philosophes. C'est aussi la dimension plurielle et polyphonique de supports tels que les carnets et cahiers d'écrivains qu'il faut continuer à interroger<sup>18</sup>.

Ce qui est spécifique de la genèse, c'est en effet aussi son espace-temps pluriel, qui se marque par son hétérogénéité graphique, et sa polyphonie énonciative, variables encore selon les auteurs, les œuvres, et leurs différents moments génétiques. Les pages des manuscrits de travail offrent ainsi de nouvelles perspectives à une linguistique et une stylistique de l'écrit. Elles peuvent allier, dans la tabularité de l'espace, plusieurs temporalités hétérogènes d'écriture, qui se lisent dans l'interstice des lignes — avec l'enchevêtrement graphique des ratures et des ajouts interlinéaires — et dans l'espace polyphonique des marges. Les marges ajoutent des zones d'écriture qui se lisent simultanément dans la page mais procèdent d'une chronologie décalée par rapport au texte annoté ou continué dans l'addition d'un fragment. Mais les pages peuvent aussi éclater en plusieurs espaces graphiques, contenant des listes, des suites de rimes pour les manuscrits poétiques, et des dessins, à finalités plurielles. Les cahiers de brouillons proustiens présentent une disposition éclatée des pages, où coexistent des notes diverses (brouillon, ajouts rédactionnels, notes de régie)<sup>19</sup>. Le texte peut s'étoiler de signes de renvoi, de croix (chez Stendhal), de soulignés qui peuvent avoir la valeur intonative de l'italique de distance, mais qui sont aussi la trace, par exemple chez Flaubert, d'une oralisation du manuscrit, et de la recherche des répétitions phoniques. Les blancs des manuscrits, comme dans les imprimés poétiques, peuvent être une forme de ponctuation de page, traces souvent d'inachèvement, mais aussi indices graphiques d'une diction (une « diction graphique » dit L. Marin des blancs de fin de ligne de Stendhal) et d'un rythme qu'il importe d'explorer<sup>20</sup>.

L'énonciation des manuscrits se caractérise par une grande liberté et une autonomie énonciative par rapport aux états publiés, marquée par un dialogisme très présent. Le dialogisme, au sens bakhtinien du terme, désigne cette propriété du langage d'être fondamentalement marqué par l'hétérogénéité et l'altérité, et de présenter une dimension d'interlocution ou de réponse dans l'énoncé, qui peut s'exprimer par la polyphonie verbale, et, en littérature, par l'intertextualité et la parodie. Ce dialogisme peut prendre la forme d'une interlocution de l'écrivain avec lui-même qui, dans le cas des brouillons proustiens crée d'étranges homonymies sous le « je » entre l'instance écrivante, le scripteur, l'écrivain, et le narrateur futur de la *Recherche*. Plus exactement, l'écrivain peut se diviser en figures polyphoniques, interrogatives ou injonctives, qui instaurent un dialogue avec lui-même, avec les personnages du récit en cours, comme avec ses futurs lecteurs. Les marges des écrivains sont le lieu de ce dialogue et des notes de régie par lesquelles l'écrivain s'adresse au futur scripteur-relecteur des scénarios et brouillons: de Sade, qui s'adresse au futur scripteur de l'œuvre à la deuxième personne (« Mettez les chiens ») à Proust qui s'énonce en une première personne, au statut fort complexe, désignant par le « je » celui qui va écrire et qui va dire comme narrateur et personnage, dans des prescriptions plus ou moins hypothétiques, du style de « quand je dis », « ne pas oublier », ou « dire peut-être » ... L'écrit du manuscrit permet d'instaurer une relation différée à un destinataire qui est d'abord le scripteur, et d'anticiper la relation à un lecteur virtuel. Flaubert note parfois pour *L'Éducation sentimentale* : « faire croire au lecteur ... », qui marque une préoccupation de l'effet de lecture, à laquelle correspond une poétique, fondée sur l'indétermination et l'ellipse des explications. Mais la dimension dialogique appelle aussi des relations interdiscursives avec les stéréotypes du discours social, avec le déjà-écrit de la littérature, relations souvent médiatisées par l'auto-censure, qu'on retrouve dans les scénarios et brouillons de Flaubert comme dans les Ebauches de Zola<sup>21</sup>. De ce point de vue, le travail de l'écrivain n'est jamais celui d'une voix complètement solitaire. Celle-ci est en résonance plus ou moins diffuse avec le monde littéraire et d'autres voix d'écrivains, et avec le monde de la réception : les lecteurs virtuels, les éditeurs, le monde de la presse, la censure et le pouvoir politique. Il y aurait lieu aussi d'envisager les effets non plus seulement de dialogisme, mais de dialogue, qui proviennent de l'intervention d'autres scripteurs sur le manuscrit : amis relecteurs, éditeurs-censeurs (Jules Hetzel annotant le manuscrit de Jules Verne)<sup>22</sup>. La genèse à plusieurs mains ou plusieurs voix est courante au théâtre, où le manuscrit du dramaturge se trouve modifié par les interventions de mise en scène, les réactions des acteurs et de la salle à la représentation<sup>23</sup>.

### 3 Une stylistique de l'inachèvement

Loin d'être subordonnée à la mise en valeur du dernier état du texte, l'étude poétique et stylistique des manuscrits de travail souligne les spécificités de l'écriture en mouvement. De manière générale, elle contribue à élucider les formes de l'inachèvement, considéré non comme un processus négatif (une absence d'achèvement) mais comme une forme inchoative, relevant d'une pensée de l'essai, ou telle la « parole de fragment » des poèmes de R. Char, selon M. Blanchot : « poème non pas inaccompli, mais ouvrant un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité » (1969 : 452). La linguistique de l'oral a étudié les phénomènes d'inachèvement dans la production des locuteurs dans les échanges de conversation, dans les dialogues de théâtre. D'autres travaux se sont attachés à l'inachèvement spécifique de l'écrit de genèse<sup>24</sup>. Le point de vue de la stylistique et de la poétique élargit l'étude, au-delà de la phrase, aux unités discursives du texte et à leur portée interprétative.

Comme le remarque J.-L. Lebrave (2002), l'inachèvement s'applique à deux espèces d'écrits : ceux qui n'ont pas abouti à une forme achevée, qui ont été abandonnés, ou n'ont pu être finis et présentent, de ce fait, des formes d'inachèvement textuel ; et, d'autre part, les écrits en cours d'accomplissement, qui sont pris dans leur déroulement, le cours de leur processus, et dont on peut étudier les formes en devenir. Ces deux cas d'inachèvement se recoupent par les formes stylistiques de détail, et par le fait que ces unités microtextuelles ouvrent sur des unités plus vastes et supposent une interprétation de l'ensemble. On esquissera quelques orientations de travail, qu'il faudrait approfondir, et qui sont en interaction les unes avec les autres<sup>25</sup>.

L'inachèvement se marque par *les formes du suspens*, de l'interruption syntaxique à l'interruption textuelle, signalée parfois par la ponctuation de phrase et de texte : les points de suspension, les blancs, ou par le commentaire du scripteur (à la fin de la *Vie de Henry Brulard*, laissée inachevée : « Le sujet surpasse le disant »). La ponctuation elle-même peut avoir un statut suspensif dans les manuscrits inachevés, comme l'alliance fréquente du point suivi ou non d'un tiret et d'une minuscule chez Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*. Il en est de même de certaines ratures, de passages mis entre crochets en attente. La relation au temps, à une temporalité ouverte dans la durée est une composante essentielle de l'inachèvement. Certains éléments suspensifs comme les alternatives ouvertes, qui laissent le choix entre plusieurs possibles, dans l'indécision, participent en même temps d'une autre caractéristique de l'inachèvement : *le multiple*.

Les formes du *multiple* caractérisent spécifiquement la genèse par la coexistence simultanée de l'hétérogène, voire du contradictoire. Syntaxiquement elles se traduisent souvent par le chevauchement des structures de phrase, l'ouverture d'alternatives entre plusieurs possibles. Ces traits d'inachèvement concernent les unités microtextuelles de la phrase, et les unités macrotextuelles du récit, dans le cas d'un texte narratif. C'est très visible chez Proust, qui multiplie les ajouts et les commentaires métadiscursifs dans une amplification digressive de la phrase, ayant souvent une fonction de fédération interprétative. Au plan de la construction d'un récit inachevé, Proust laisse des épisodes en contradiction, fait coexister des bifurcations<sup>26</sup>. La surimpression graphique des biffures sur la page sont la trace graphique d'un choix mais aussi la marque de la coexistence des possibles. Lié au multiple, *l'hétérogène* est une composante générale de la genèse, qui s'atténue souvent, mais pas toujours au fil de son développement, selon les esthétiques mises en œuvre : hétérogénéité des matériaux et de l'espace graphique, des temporalités, des voix.

L'expression du *virtuel* et du projet est une composante majeure de l'inachèvement, au sens d'un processus en mouvement. Elle se manifeste dans les notations programmatiques des plans et scénarios, mais aussi dans les listes, listes de titres, listes lexicales, listes de rimes, ou listes bibliographiques, ou dans les notes de régie en marge des brouillons. De même, le *métamorphique*, la propriété de transformation des manuscrits, pourrait être une caractéristique générique de la genèse en cours, toujours à reprendre, et qui se manifeste par des caractéristiques particulières, de l'œuvre en chantier, croisant les catégories du multiple et du suspens.

Ces quelques dominantes n'épuisent pas la question de l'inachevé, encore en chantier. Elles se combinent souvent dans une même écriture. Ainsi, dans les Cahiers de Proust le suspens, le multiple, le virtuel et le métamorphique caractérisent la manière proustienne d'écrire des fragments, de les amplifier d'ajouts, et de les annoter en leur donnant un statut provisoire et virtuel, dans l'ensemble en mouvement de la *Recherche*.

La génétique des textes ouvre de nouvelles possibilités à l'étude du style dans une perspective dynamique. Elle permet de construire une stylistique transformationnelle et graduelle, comme l'étude du mouvement continué d'une œuvre, par-delà les ruptures de la genèse, mais aussi comme une stylistique de l'inachèvement. Le style littéraire apparaît ainsi un travail de différenciation singulière, et de mise en forme de l'œuvre — d'une œuvre ouverte sur l'amont de ses manuscrits et l'aval de sa réception. La génétique des textes conduit à s'intéresser aux styles des étapes de l'écriture, dans leurs différences graphiques et énonciatives, à étudier les spécificités stylistiques d'une textualité en cours, et d'un espace-temps ouvert et pluriel, marqué par le multiple, l'hétérogène, et le virtuel. Le domaine du style y est autant le lisible que le visible, dans l'espace graphique de la page, mais aussi l'audible dans l'écrit : de nouvelles relations se tissent entre l'écrit et l'oralité, par les effets du rythme et des traces de la voix. La voix de l'écrivain se démultiplie en figures d'énonciation qui font résonner la voix du monde. Lié au labeur de l'écriture et au langage privé de l'écrivain, le champ des manuscrits de travail, apparaît ainsi en liaison forte avec une socialité présente dans les marques de dialogisme polyphonique, interdiscursif et intertextuel.

## Références bibliographiques

- Adam, J.-M. (1997). *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*. Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- Albalat, A. (1991). *Le Travail du style enseigné par les corrections des grands écrivains* (1903). Paris : Colin.
- Barthes, R. (2002), *Œuvres complètes*, édition par É. Marty, 5 volumes. Paris : Éd. du Seuil.
- Biasi, P.-M. de (1986). « Flaubert et la poétique du non-finito ». In *Le Manuscrit inachevé*.
- (1996). « Qu'est-ce qu'une rature ? ». In *Ratures et repentirs*. B. Rougé (éd.).
- (2000). *La Génétique des textes*. Paris : Nathan, « 128 ».
- (2003). « Dans les pas de la main », *Genesis* n° 19.
- (2004). « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et exogenèse ». In *Le Texte et ses genèses*. K. Matsuzawa (éd.). Nagoya : Université de Nagoya.
- Biasi, P.-M. de, Herschberg Pierrot, A., Neefs, J. (2002). « Ajout et genèse », dans Authier-Revuz J., Lala M.-C. éd. *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Bikialo, S., Pétillon, S. (2007). « La phrase et le style : des invariants processuels à la variance individuelle ». *Pratiques*, n° 135-136.
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- (1969). *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard.
- Carnets d'écrivains I*. (1990). Paris : Éd. du CNRS.
- Cerquiglini, B. (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris : Éd. du Seuil.
- Contat, M., Ferrer, D. éd. (1998). *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris : CNRS Éd.
- Corpus* n° 5 (2006) « Corpus et stylistique ».
- Critique* n° 718 (2007) « Pensée du style, styles de pensée ».
- Debray Genette, R. (1988). *Métamorphoses du récit*. Paris : Éd. du Seuil, 1988.

- Delesalle, S. (2002). « Les signes du discours rapporté : desseins, dessins, destins », *Langages*, n° 147.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Éd. de Minuit.
- Dessons, G. et Meschonnic, H. (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod.
- Duchet, C. (1985). « Notes inachevées sur l'inachèvement » dans *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Paris : Minard.
- Duchet, C., Tournier, I. éd. (1996). *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*. Saint-Denis, PUV.
- Ferrer, D. (1994). « La toque de Clementis, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques ». *Genesis*, n° 7.
- Flaubert, G. (1988). *Carnets de travail*, éd. P.-M. de Biasi. Paris : Balland.
- Fuchs, C., Grésillon, A. et Lebrave, J.-L. (1991). « Flaubert : “ Ruminer Hérodias ”. Du cognitif-visuel au verbal-textuel ». In *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*. Ferrer D. et Lebrave J.-L. (éd.). Paris : Éd. du CNRS.
- Genette, G. (1991). « Style et signification » in *Fiction et diction*. Paris : Éd. du Seuil.
- Genesis*, Revue internationale de critique génétique. N° 2, 1992 « Manuscrits poétiques ». — N° 6, 1994, « Enjeux critiques ». — N° 10, 1996, « Sémiotique ». — N° 11, 1997. — N° 18, 2002. — N° 19, 2002 « Roland Barthes ». — N° 24, 2004, « Formes ». — N° 25, 2005, « Philosophie ». — N° 26, 2005, « Théâtre ». — N° 27, 2006.
- Germain, M. O., Thibault, D. dir. (2001). *Brouillons d'écrivains*. Paris : BnF.
- Gifford, P. et Schmid, M. éd. (2007). *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi.
- Goody, J. (1979). *La Raison graphique*, trad. fr. Paris : Éd. de Minuit.
- Gouvard, J.-M. éd. (2005). *De la langue au style*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- Granger, G.-G. (1988). *Essai d'une philosophie du style*. Éd. revue et corrigée. Paris : Éd. Odile Jacob.
- Grésillon, A. (1994). *Éléments de critique génétique*. Paris : PUF.
- (2008). *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris : CNRS Éditions.
- Guiraud, P. (1954, 1975). *La Stylistique*. Paris : PUF.
- Hamon, P. (1997). « Échos et reflets ». *Poétique*, n° 109.
- Hay, L. éd. (1979). *Essais de critique génétique*. Paris : Flammarion.
- (2002). *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. Paris : Corti.
- Herschberg Pierrot A. (1993, 2003). *Stylistique de la prose*. Paris : Belin.
- (1994). « Les notes de Proust », *Genesis*, n°6.
- (1999). « Étude génétique de l'incipit de *Bouvard et Pécuchet* », *Équinoxe*, n° 16.
- (2002). « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Style et genèse », *Genesis*, n°19.
- (2002). « Flaubert et la prose à l'œuvre ». In Illouz J.-N., Neefs, J. (dir.). *Crise de prose*. Saint-Denis : PUV.
- (2005). *Le Style en mouvement. Littérature et art*. Paris : Belin.
- (2006). Notes sur la mort de la grand-mère, *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n° 36.
- (2007a). « Styles et genèse des œuvres », *Pratiques* n°135-136.
- (2007b). « Effets de voix dans *Madame Bovary* », *Modern Language Notes*, sept. 2007, vol. 122, n° 4, The Johns Hopkins University Press.
- Jaubert, A. (2007). « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques* 135-136.
- Jenny, L. (1990). *La Parole singulière*. Paris :Belin.



- (1993). « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89.
- (1997). « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108.
- Langages*, n° 69 (1983) « Manuscrits-écriture. Productions linguistiques », dir. Grésillon, A. et Lebrave, J.-L.
- N° 118 (1995) « Les enjeux de la stylistique », dir. Delas, D.
- N° 147 (2002) « Processus d'écriture et marques linguistiques. Nouvelles recherches en génétique du texte », dir Fenoglio, I. et Pétilion, S.
- Lebrave, J.-L. (1986). « L'écriture interrompue : quelques problèmes théoriques ». In *Le Manuscrit inachevé*.
- (2001). « L'écriture inachevée », in *Objets inachevés de l'écriture*, dir. Budor, D., Ferraris, D.
- (2002). « La critique génétique et l'étude des processus d'écriture littéraire », in *Production du langage*, Michel Fayol (éd.). Paris : Hermès Science Publications, 2002, p. 260
- Leduc-Adine, J.-P. éd. (2002). *Zola, genèse de l'œuvre*. Paris : CNRS Éditions.
- Littérature*, n° 80 (1990) « Carnets Cahiers ».
- Maingueneau, D. (1986). « Le langage en suspens ». *DRLAV* 35-36.
- Le Manuscrit inachevé. Écriture, Création, Communication*. (1986). Paris : Éd. du CNRS.
- Marin, L. (1999). *L'Écriture de soi*. Paris : PUF.
- Mauriac Dyer, N. (2005). *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*. Paris : Champion.
- (2006). « Déchiffrer. Transcrire. Cartographier. Lier. Proust ou le manuscrit apprivoisé », *Genesis* n° 27.
- Meschonnic, H. (1970). *Pour la poétique*. Paris : Gallimard.
- Mitterand, H. (1998). « Genèse et nomenclature » in *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*. Paris : PUF.
- Molinié, G. (1989). *La Stylistique*. Paris : PUF, « Que sais-je? ».
- Molinié, G., Cahné, P. éd. (1994). *Qu'est-ce que le style?* Actes du colloque d'octobre 1991 de la Sorbonne. Paris : PUF.
- Neefs, J. (1989). « Marges ». In *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris : Éd. du CNRS.
- (1992). « L'écriture du scénarique ». In *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation*. Miscellanées offertes à Henri Mitterand. Hamon P. et Leduc-Adine J.-P. (éd.). Paris : Nathan.
- (2005). « Flaubert et la mimesis scénarique ». In *Flaubert et la théorie littéraire*. En hommage à Claudine Gothot-Mersch. Logé T. et Renard M.-F. (éd.). Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005.
- Pratiques* n° 135-136 (2007). « Questions de style », dir. Petitjean A. et Rabatel A.
- Rastier, F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF, « Formes sémiotiques ».
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris : Éd. du Seuil.
- (1989). « Regards sur l'écriture » in *La Naissance du texte*. Hay L. (éd.). Paris : José Corti.
- Riffaterre, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Traduction par D. Delas. Paris : Flammarion.
- (1979). *La Production du texte*. Paris : Éd. du Seuil.
- (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris : Éd. du Seuil.
- Serça, I. (2005). « Les différentes déclinaisons de l' "ajoutage" proustien ». *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n° 35.
- Sérodès, S. (1993). *Les Manuscrits autobiographiques de Stendhal. Pour une sémiotique*. Genève : Droz, 1993.
- Viollet, C., Bustarret, C. éd. (2005). *Genèse, censure, autocensure*. Paris : CNRS Éd.
- Vouilloux, B. (2000). « Les styles face à la stylistique ». *Critique*, n° 641.

- 
- <sup>1</sup> Voir les travaux de J.-L. Lebrave et d'A. Grésillon, et les deux numéros de *Langages* (1983) et (2002).
- <sup>2</sup> Voir J.-L. Lebrave (2002 : 160).
- <sup>3</sup> Sur l'exogenèse (ou (ré) écriture des documents) et l'endogenèse (ou écriture et réécriture « interne »), voir l'article de P.-M. de Biasi (2004).
- <sup>4</sup> Sur cette double opposition, voir R. Barthes, « De la parole à l'écriture » (Barthes 2002, IV : 536-541).
- <sup>5</sup> Cette idée de l'œuvre comme opération, R. Barthes, la développe dans *La Préparation du roman* (Barthes 2003).
- <sup>6</sup> Voir De Biasi 2003.
- <sup>7</sup> J'ai présenté ces propositions sous une forme plus succincte lors d'une table ronde sur la stylistique au colloque de Rennes sur « Questions de stylistique & stylistiques en questions » (24-26 janvier 2008), à paraître.
- <sup>8</sup> Je laisse ici de côté la délicate question de la définition de l'œuvre littéraire.
- <sup>9</sup> Voir sur ce point *Le Style en mouvement* (Herschberg Pierrot 2005).
- <sup>10</sup> Sur la ponctuation dans la genèse, voir S. Delesalle (2002), I. Serça (2005), A. Herschberg Pierrot (2002 et 2005).
- <sup>11</sup> Voir Herschberg Pierrot (1999).
- <sup>12</sup> Sur ces imaginations d'Emma Bovary dans les brouillons du roman, voir Herschberg-Pierrot (2007b).
- <sup>13</sup> Voir l'édition du manuscrit en fac-similé et transcription par J. C. Abramovici, Paris : CNRS Éditions-Zulma, 1995.
- <sup>14</sup> Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, édition par G. Rannaud. Paris : Klincksieck, 3 volumes, 1996-1998. Le texte est en ligne sur le site de la Bibliothèque municipale de Grenoble.
- <sup>15</sup> G. Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, publié par Jacques Neefs et Hans Hartje Paris : CNRS Éditions-Zulma, 1993.
- <sup>16</sup> Sur l'ajout génétique dans les scénarios, voir les remarques de P.-M. de Biasi, in Biasi de, Herschberg-Pierrot, Neefs (2002). Les scénarios de *Madame Bovary* sont publiés dans G. Flaubert, *Plans et scénarios de Madame Bovary*, éd. Y. Leclerc. Paris : CNRS Éditions-Zulma, 1995.
- <sup>17</sup> Sur l'écriture des Ebauches zoliennes voir Mitterand (1998), Leduc-Adine, éd. (2002) et Grésillon (2008).
- <sup>18</sup> Voir les réflexions de P.-M. de Biasi sur les *Carnets de travail* de Flaubert (1988), *Littérature* n° 80 (1990) et *Carnets d'écrivains I* (1990).
- <sup>19</sup> Voir Mauriac Dyer (2006).
- <sup>20</sup> Voir Herschberg-Pierrot (2005, chapitre 4, et 2007).
- <sup>21</sup> Sur le dialogisme intertextuel dans l'ébauche de *La Bête humaine*, voir Hamon (1997).
- <sup>22</sup> Voir Philippe Scheinhardt, « Jules Verne sous la tutelle d'Hetzel. La question de la censure dans le manuscrit d'Une ville flottante », in Catherine Viollet et Claire Bustarret, dir. (2005).
- <sup>23</sup> Sur les « genèses théâtrales », voir Grésillon 2008 et le n° 26 (2005) de la revue *Genesis*.
- <sup>24</sup> Voir *Le Manuscrit inachevé* (1986) et Lebrave (2001 et 2002).
- <sup>25</sup> Voir Herschberg Pierrot (2005), chapitre 5.
- <sup>26</sup> Sur l'ajout et les parenthèses chez Proust, voir Serça 2005, et sur l'inachèvement proustien et l'entre-deux, voir Mauriac Dyer 2005.