Style, corpus et genèse

Anne Herschberg Pierrot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/corpus/425>

DOI : 10.4000/corpus.425

ISSN : 1765-3126

Éditeur

Bases ; corpus et langage - UMR 6039

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

ISSN : 1638-9808

Référence électronique

Anne Herschberg Pierrot, « Style, corpus et genèse », *Corpus* [En ligne], 5 | 2006, mis en ligne le 06 juillet 2007, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/corpus/425> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corpus.425>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Style, corpus et genèse

Anne Herschberg Pierrot

- 1 Si la relation entre théorie et corpus est bien établie en linguistique, il en est autrement des études de style en littérature. Celles-ci portent sur du discours littéraire, dont les limites sont modulables et ne font pas l'accord de tous. Certains travaillent sans difficulté sur des morceaux choisis extraits de leur contexte, qui peuvent se limiter à un vers, d'autres considèrent qu'il faut se rapporter à des unités plus vastes, sans lesquelles les extraits n'ont pas de sens. Style et corpus sont en tout cas interdépendants et le choix du corpus modèle la conception du style, de même que l'idée qu'on se fait du style détermine le corpus.
- 2 J'aimerais repartir de cette relation entre style et corpus en littérature, en y ajoutant un élément important : la genèse des œuvres. Nous nous demanderons, en effet, ce qui se modifie du rapport entre style et corpus si l'on prend en considération les processus d'écriture, la temporalité d'une œuvre en mouvement, mais aussi ce que révèle du style littéraire cette dimension de la genèse.
 1. Style et corpus1.1. Le style et l'œuvre
- 3 Le mot corpus, qui vient du latin « corps » et prend au Moyen Age jusqu'au XVIII^e siècle le sens d'hostie ou « corps du Christ », se laïcise au XIX^e siècle pour désigner « un recueil de pièces et documents concernant une même discipline et par analogie un répertoire scientifique ». Au début des années 1960, il est employé en linguistique au sens « d'ensemble d'énoncés servant de base à l'analyse »¹. La métaphore organique est implicitement présente : le corpus, collection d'énoncés, est bien le corps de la théorie, qu'il illustre et qu'il sert à produire. C'est ainsi qu'apparaissent les exemples en linguistique : un recueil d'énoncés d'une longueur variable, et discontinus, valant comme base et illustration de la théorie. Le linguiste se sert des énoncés littéraires, quand il s'en sert, comme d'échantillons délestés de leur contexte original. Ce sont des phrases isolées ou des suites de phrases.
- 4 Il en va différemment de l'approche stylistique, qui travaille sur du discours, c'est-à-dire sur du langage en situation d'énonciation. Ce discours ne devient compréhensible et interprétable que s'il est mis en relation avec un monde référentiel et un univers discursif (interdiscours et intertexte). De plus, un texte, *a fortiori* un texte littéraire,

n'est pas constitué d'une addition de mots et de phrases, mais forme un tout composé², même s'il comprend des ruptures et des formes de discontinuité. L'analyse ne se fait pas du mot au discours mais du discours vers le mot³.

- 5 Ce discours, en littérature, a pour unité l'œuvre, comme événement et comme système. L'œuvre d'invention est un événement inouï dans le champ de la littérature, mais elle est aussi un événement historique, tissé de rapports aux discours et à un univers encyclopédique de références, et un système de relations internes qui forment le style spécifique de l'œuvre singulière. Une phrase, un vers, pris hors contexte, ne forment pas un corpus stylistique pertinent. Il est certes difficile d'étudier toute l'œuvre à la fois et les études procèdent en découpant des unités de l'ensemble. Mais il importe dans l'interprétation de tenir compte de la relation du global au local, et inversement, sachant que c'est le tout qui régit les détails. « C'est l'œuvre qui fait le style » écrivait Meschonnic dans *Pour la Poétique*⁴.
- 6 La question se pose immédiatement des dimensions de cet ensemble et des unités intermédiaires possibles. Ainsi, le vers a pour unité le poème, lui-même partie d'un recueil qui lui donne sa portée. Une œuvre, tel un roman, peut prendre sens dans une unité plus vaste, comme *À la recherche du temps perdu*, ou dans un cycle, comme *La Comédie humaine*, et elle se situe par opposition différentielle avec d'autres œuvres du même auteur. Si le corpus initial est bien une œuvre, il est aussi extensible à d'autres écrits de l'écrivain. Ainsi, l'œuvre mémorielle de Claude Simon tisse des rappels entre *Histoire*, *L'Acacia*, et *La Route des Flandres*, et le style de *Bouvard et Pécuchet* se comprend, en relation avec celui de *La Tentation de saint Antoine*, d'une part, et d'autre part, en relation mémorielle et différentielle avec les romans antécédents de Flaubert. La confrontation permet de différencier la spécificité des styles. La comparaison d'œuvres d'écrivains différents fait aussi jouer les distinctions de style. Dans cette perspective, élargie, le corpus est d'extension variable. Ceci conduit à délimiter des ensembles dans lesquels se comprennent les différenciations de style.
- 7 On peut alors rencontrer la notion de style d'auteur, qui n'est pas le style d'un individu. Ce style n'a pas d'existence hors de la ressemblance de famille des œuvres, qui se construit par estompement des spécificités des œuvres singulières, mais aussi comme un processus comprenant des évolutions, des ruptures, des polarités et des convergences d'une œuvre à l'autre.
- 8 La délimitation du corpus conduit à croiser également la notion de genre, au sens où le genre ne constitue pas une norme préétablie, mais est redéfini par chaque œuvre spécifique. On s'intéressera ainsi plus particulièrement aux styles propres aux romans de Georges Perec (des *Choses* à *La Vie mode d'emploi*), confrontés aux styles de ses écrits autobiographiques, chaque œuvre définissant sa singularité.
- 9 Toutefois, si le corpus de base est bien l'œuvre singulière, celle-ci doit être tenue pour une unité ouverte, dont les frontières ne sont pas définitivement closes⁵. On sait les variations de l'œuvre imprimée de Ronsard à Montaigne, de Balzac à Proust, qui concernent la lettre et la portée du texte, sa structure, et sa dimension. Montaigne entoure l'édition de 1588 de commentaires ajoutés qui l'amplifient et la transforment. Les poésies de Ronsard forment un « mobile » complètement modifié, et restructuré d'une édition à l'autre. Balzac augmente son œuvre et la remodèle en l'intégrant à *La Comédie humaine*, tandis que Proust apporte de nouvelles coupes qui changent sur la dactylographie le récit d'*Albertine disparue*⁶, ce qui nous conduit à lire différentes

versions imprimées de la *Recherche*, selon le texte qui est suivi. Et l'œuvre, dans sa relation à son dossier de genèse, on va le voir, est un ensemble en mouvement.

1.2. Le style et la valeur

- 10 Le style, d'autre part, est lié à la valeur. De fait, « style » est employable au moins en deux sens. Il désigne le style au sens neutre où tout écrit a un style, mais aussi, en littérature, le style « positivement valorisé »⁷, dans la mesure où la lecture ne peut s'abstraire d'une hiérarchie appréciative. Le mot recouvre un sens large, applicable à tout texte, celui de la forme. Tout texte a un style, dont on peut décrire les effets. Il y a alors des styles de discours, littéraires et non littéraires. Et le style peut concerner la texture du discours, mais aussi, comme dans le texte philosophique, le mode de raisonnement. Mais le style désigne aussi, plus particulièrement, le processus distinctif de singularisation d'une œuvre, littéraire ou artistique : en ce sens le style relève du qualitatif.
- 11 Toutefois, le style se différencie du bien écrire. Il est ce qui fait de l'œuvre une singularité dans le langage. C'est la singularité d'un monde qui ne détache pas la forme du sens⁸. La valeur du style est cette différence interne de chaque œuvre. De même, si l'œuvre, dans la perspective esthétique, désigne, de façon neutre et large, un artefact à fonction artistique, elle possède aussi une dimension qualitative. Celle-ci ne se confond cependant pas avec l'idée de beauté intemporelle ni avec l'idée de réussite⁹, ni même avec celle de finition – et ne coïncide pas non plus avec le sens financier que prend le mot « valeur » sur le marché de l'art. La dimension qualitative de l'œuvre est liée à son effet, renouvelé, sur les lecteurs : « Ce qui est irremplaçable, écrit Merleau-Ponty, dans l'œuvre d'art [...] c'est qu'elle contient mieux que des idées, des *matrices d'idées* ; elle nous fournit d'emblèmes, dont nous n'aurons jamais fini de développer le sens »¹⁰.
- 12 Dès lors se pose la question de la relation du style à l'occurentiel, aux relevés statistiques, ou aux bases de données comme Frantext. Ils n'ont de sens que pour établir la valeur différentielle d'un terme dans une œuvre, ou pour comparer ces emplois avec les occurrences d'autres œuvres. Ce sont des outils de l'interprétation. De ce point de vue, la base Frantext est fort précieuse. Elle l'est d'autant plus qu'elle ne donne pas une simple liste d'occurrences, mais permet de retrouver le contexte d'expressions, dont l'extension est modulable selon la recherche proposée. Elle m'a servi, par exemple, à repérer la polysémie et à comparer l'énonciation de l'adjectif « délicieux » dans la *Recherche*¹¹. « Délicieux » figure dans des contextes où il est pris comme un cliché mondain (« Ce jeune homme est délicieux », « c'est délicieux »), mais aussi dans des phrases où il est associé au plaisir de la musique et de la réminiscence, et reçu comme un adjectif baudelairien, associé au bonheur des élus : ceci permet de commenter plus attentivement le passage de l'agonie de la grand-mère, où le souffle est comparé à une longue phrase et relié à l'« air délicieux » de l'oxygène. « Délicieux » est un condensateur, une expression relais qui relie des réseaux associatifs, nous renvoyant à la mémoire intertextuelle et autotextuelle de l'œuvre.
- 13 Si le style est lié à la valeur différentielle de l'œuvre et à sa singularité, qu'advient-il du corpus lorsque la lecture se porte vers l'amont de l'œuvre, vers sa genèse ?

2. Corpus et genèse 2.1. Construire le corpus

- 14 Les manuscrits de travail de l'œuvre, les notes, scénarios et plans, esquisses, brouillons, mises au net, dactylographies, épreuves corrigées, constituent un double du texte imprimé, dont on peut penser qu'il forme aussi le corps de l'œuvre et le corpus de

travail du critique et du stylisticien. Seulement ils ouvrent une perspective nouvelle aux études de style, et obligent à repenser la notion classique du corpus.

- 15 Qu'est-ce qu'un corpus dans la perspective génétique ? Une première réponse est que le corpus correspond aux dossiers de travail d'un écrivain. Et, de ce point de vue, les corpus génétiques s'inscrivent dans une période historique délimitée : celle qui remonte au XVIII^e siècle européen, au moment où les écrivains commencent à garder leurs brouillons et leurs manuscrits, tel Rousseau, mais surtout au XIX^e et au XX^e siècle. De nos jours, il existe encore, heureusement, des manuscrits autographes, des tirages d'imprimante et des épreuves corrigés, même si le traitement de texte conduit à substituer (avec pour traces la mémoire de l'ordinateur) de nouvelles versions aux anciennes. Les corpus génétiques sont avant tout des corpus d'écrivains, qui comprennent des dossiers génétiques d'œuvres imprimées, mais aussi beaucoup d'inédits du vivant de l'auteur, dont les manuscrits, de ce fait, ont été conservés. Ce sont des écrivains et des auteurs, dont la notoriété contribue à la valorisation du corpus. Michel Foucault le souligne : « Si un individu n'était pas un auteur, est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'il a écrit, ou dit, ce qu'il a laissé dans ses papiers, ce qu'on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une "œuvre" ? Tant que Sade n'a pas été un auteur, qu'étaient donc ses papiers ? Des rouleaux de papier sur lesquels, à l'infini, pendant ses journées de prison, il déroulait ses fantasmes »¹².
- 16 Toutefois, si la perspective archivistique rassemble des fonds manuscrits d'écrivains, qui sont répertoriés, l'étude de genèse procède de façon plus approfondie à leur classement. L'unité du corpus est l'œuvre publiée, avec son dossier de genèse, ou bien l'œuvre comme manuscrit de travail, dans le cas des inédits. Le corpus ne correspond pas au dossier de genèse brut, non classé, mais à une construction critique qu'on appelle l'avant-texte. Dans son sens usuel, l'avant-texte qualifie les manuscrits de l'œuvre, mais dans une acception restreinte, plus « scientifique », il désigne la reconstruction du dossier de genèse, dont les pièces sont identifiées et classées par le généticien dans l'ordre chronologique supposé d'écriture. Une étude de style ne peut porter sur les documents bruts, mais sur un ensemble ordonné. La perspective génétique renforce la nécessité de construire le corpus, à la fois de l'ordonner en un processus chronologique, et de choisir le point de vue critique que l'on va adopter, selon qu'on s'intéresse aux transformations des différents états de la genèse ou à une étape de cette genèse (par exemple le stade des notes de lecture), voire à l'œuvre comme genèse, telle *Les Infortunes de la vertu*, de Sade, ou la *Vie de Henry Brulard*, de Stendhal¹³. L'étude de style suppose au préalable une évaluation de la chronologie des corrections et métamorphoses génétiques.

2.2. Un corpus en mouvement : temporalité et extension

- 17 Ce qui change en effet profondément, dans le corpus, quand on se tourne vers la genèse de l'œuvre, c'est la mise en jeu de la dimension temporelle de l'écriture et son mouvement. L'analyse porte sur les transformations de l'écriture, sur le processus d'élaboration de l'œuvre, sur un travail en cours, sur le style du changeant, du passage. Ce qui signifie que l'étude de genèse ne s'interroge pas sur l'origine d'une création, qui, le plus souvent, a commencé bien avant ses premières traces, mais aussi qu'elle ne considère pas le dernier état d'un manuscrit ou l'état publié comme un achèvement, une perfection de l'œuvre, vers laquelle serait orienté tout le travail de rédaction, même si cet état correspond le plus souvent à un aboutissement d'écriture. L'analyse génétique s'intéresse aux processus de l'écriture, c'est-à-dire à un mouvement, qui

certaines va d'un point de départ vers un point d'arrivée, mais qui est étudié principalement dans son déroulement. Ce qui retient le critique généticien ce sont avant tout les transformations des états en cours, qui ne sont pas toujours orientées linéairement, mais parfois conduisent à des abandons, des ruptures, des reprises. Si le corpus est constitué par l'inachevé, l'analyse correspondante est celle des possibles d'une œuvre, de ses virtualités, tout autant que de la préparation de l'état final.

- 18 Quelle extension va prendre ce corpus ? On ne peut en effet pas tout étudier à la fois. Il faut prendre plusieurs points de vue qui correspondent à différentes constructions du corpus et aussi à différents types de corpus.
- 19 Une première approche consiste à pratiquer une coupe verticale dans les états génétiques et à étudier les métamorphoses d'un passage, à travers les différentes étapes de la genèse qui peuvent comprendre des plans et scénarios, des notes de repérage et des notes de lecture, des esquisses et brouillons, un ou plusieurs manuscrits au net, le manuscrit autographe, éventuellement un manuscrit du copiste, des versions dactylographiées et des épreuves corrigées. Certains écrivains, d'ailleurs, comme Balzac, ou Proust, apportent d'intenses modifications sur les épreuves imprimées, qu'ils changent en nouveaux brouillons. Dans cette première perspective, l'unité stylistique du texte imprimé sert souvent de point de départ pour retrouver sa genèse. Ce qui se modifie par rapport à l'étude de style classique, c'est la profondeur du temps dans l'écriture qui se traduit par l'épaisseur des brouillons. On peut aussi découvrir, au fil de l'investigation dans le dossier rédactionnel, des états génétiques qui n'aboutissent pas : une version scénarique, un incipit, une suite de rédactions auxquels renonce l'écrivain.
- 20 L'unité génétique peut être une phrase, comme l'incipit ou l'explicit d'un roman, à condition qu'elle soit mise en relation avec le texte de l'œuvre et ses brouillons¹⁴, qu'elle soit considérée comme une unité textuelle et non une entité isolée. Elle se rattache à une double mémoire, à un double système de relations, celui du texte et de l'avant-texte.
- 21 Un autre cas de figure se présente avec un manuscrit rédactionnel comme celui de la *Vie d'Henry Brulard*, qui est le manuscrit de travail de l'œuvre, dont on peut étudier le processus à travers les corrections stylistiques et le système graphique, comme l'usage des soulignés et des croix, des blancs de ligne, le dispositif spatial de la page et des marginales, qui font système entre elles et forment un journal de l'écriture, et le rapport du texte au dessin¹⁵. C'est une étude syntagmatique du manuscrit, qui met aussi en jeu la dynamique de l'écriture, ses transformations, tout en soulignant la spécificité d'un état du texte.
- 22 Il en va de même quand on met en lumière une étape des brouillons. *Matinée chez la princesse de Guermantes*, transcrit l'état de cahiers pour *Le Temps retrouvé* et leur annotation en vue d'une nouvelle rédaction¹⁶. Les corrections et les ajouts, précédés souvent d'indications de régie pour une utilisation ultérieure mais virtuelle du texte, transforment l'écrit en brouillon et en un possible du texte à venir. D'une certaine manière, le corpus est alors formé d'une version du texte et de ses versions fantômes, qui ne correspondent pas ici au souvenir d'états anciens, mais à l'éventualité des possibles de l'écriture.
- 23 On peut se porter aussi vers d'autres étapes de la genèse qui se situent en amont de la phase rédactionnelle, ou en parallèle avec celle-ci. Le scénarique (c'est-à-dire les formes diverses de programmation de l'œuvre, scénarios d'ensemble, scénarios développés, plans, esquisses), ou les notes de lecture, les notes d'enquête, qui peuvent

précéder ou accompagner les brouillons¹⁷, donnent lieu à une écriture spécifique, qui forme un style de la genèse dont on peut décrire les composantes. En ce cas, le point de vue est celui d'une typologie synchronique qui est pleinement insérée dans une dynamique diachronique. Le scénarique, qui se caractérise par un style nominal ou des verbes au présent, par sa mise en page souvent tabulaire, se mêle parfois sans transition à du rédactionnel, et il est en interaction avec lui dans les scénarios partiels ou les scénarios développés. La rédaction peut conduire l'écrivain à revoir la prévision de l'œuvre, et à créer de petits scénarios récapitulatifs, et prospectifs de la suite.

- 24 Les notes de lecture, et les notes d'enquête, chez Flaubert ou Zola, sont aussi en lien direct avec la rédaction. Flaubert, ainsi, dans *Bouvard et Pécuchet*, procède à une mise en forme des données documentaires, qui est une transformation de l'érudition vers l'écriture de l'œuvre. De ce point de vue, les études comparatives de corpus sont fructueuses. On peut, de manière transversale, comparer le style nominal et elliptique du scénarique chez Flaubert à la narration de Zola, qui, dans ses « Ébauches », se raconte véritablement la genèse du roman à venir. On peut aussi, par exemple, confronter la manière de construire les débuts d'œuvres. On aboutit à la possibilité d'établir non seulement le style de la genèse, mais des styles de genèse, des profils d'écriture singuliers.
- 25 Ainsi, l'extension du corpus dans les dossiers de genèse est liée à la construction et à la temporalité. C'est un corpus en mouvement auquel on a affaire, un corpus en transformation. La dimension synchronique n'est jamais séparable du mouvement dynamique de l'écriture. Étudier une étape de la genèse implique de regarder autour ce qui s'est passé ou va se passer. De même, construire une étude diachronique suppose de prendre en considération les liens syntagmatiques avec les brouillons, une modification de détail n'étant jamais isolée de l'ensemble. Comme dans l'œuvre achevée, le local est interdépendant du global, mais il prend la forme de liens entre processus et système dans la genèse. Ceci implique une temporalité à la fois processive et rétroactive¹⁸. Un brouillon ne devient tel que rétrospectivement. Il se rédige au présent, dans une temporalité ouverte. Comme l'a souligné souvent Claude Simon de ses propres livres, l'on écrit au présent de l'écriture. Parallèlement, les transformations en cours, ajouts, suppressions, substitutions, renvoient à la mémoire des états précédents, qu'elles portent sur un petit segment de texte ou un ensemble plus vaste.

2.3. Hétérogénéité du corpus

- 26 Ce qui caractérise le corpus de genèse, c'est aussi son hétérogénéité¹⁹. Celle-ci tient d'abord à la diversité des phases de la genèse. Le style du scénarique, par son énonciation et la disposition graphique des pages se différencie de celui des brouillons, et de l'état apaisé (parfois provisoirement) du dernier manuscrit.
- 27 D'autre part, la temporalité et l'espace graphique de la page sont multiples. Différentes temporalités du texte s'y font jour, notamment au travers des ratures successives et des additions interlinéaires, des renvois à l'espace marginal, mais aussi, précisément, dans l'utilisation des marges, qui peuvent comprendre des ajouts, des mots en attente, virtualités pour la suite (comme dans les brouillons des romans de Claude Simon), des indications de régie (dans les pages scénariques de Flaubert, mais aussi dans les marges des cahiers de Sade), des fragments rédactionnels (dans les manuscrits de Hugo ou de Barthes). La page peut être ainsi tendue entre plusieurs temporalités, celle du déjà écrit, celle des corrections, celle des notes de régie en vue de la suite, et la portée de l'injonction diffère selon qu'elle porte sur un passage à refaire, dans un brouillon, ou

bien, dans un scénario, sur la régie de tout un chapitre. L'espace de la page présente aussi une grande diversité graphique : un brouillon de Valéry peut comprendre des vers et des dessins, des équations algébriques, des listes de rimes, des remarques. Dans certains cas, par exemple dans tel brouillon de Bataille, dans les carnets de *Finnegans wake*, le dispositif de la page est éclaté en diverses notes et tracés. La lecture est ainsi à la fois linéaire et tabulaire, elle associe le successif et le simultané.

- 28 Mais c'est également une polyphonie de voix qui se fait entendre, dans le dialogue de l'écrivain avec son texte, avec la censure, avec le lecteur virtuel, qui apparaît souvent comme une figure insistante. De ce point de vue, les marges, les versos des pages de cahiers sont encore un lieu privilégié de cette présence de la voix de l'écrivain et de la pluralité de ses instances. Dans les cahiers de Proust, nous lisons, sous le « je » qui est employé, à la fois l'instance d'écriture, le je qui écrit, ajoute, régit le texte, et le « je » narrateur et personnage de la fiction à construire. D'une autre façon, Zola, dans ses « Ébauches », emploie un « je » magnifique, qui est celui du maître d'œuvre²⁰, de l'œuvre imaginaire qui se développe au fil de la plume organisatrice, en contraste avec l'énonciation à la troisième personne des romans. Les manuscrits de travail sont le lieu du multiple et de l'hétérogène — une hétérogénéité qui dans beaucoup d'œuvres tend à se fondre dans le dernier état. Mais l'hétérogène, qui caractérisait l'esthétique du burlesque, est bien une modalité de l'écriture contemporaine, de Joyce aux surréalistes, à Perec, de l'esthétique du montage, du collage et de l'hétérogénéité montrée des langages.

2.4. Corpus et lecteur

- 29 Le corpus de genèse est constitué en grande partie d'inédits. C'est avant tout du texte privé, et qui a pour premiers lecteurs l'écrivain ou quelques familiers à qui il fait lire son travail. Le lecteur des brouillons, en premier lieu leur auteur, est donc un découvreur de l'inexploré, et c'est le charme de son activité.
- 30 Le lecteur, qui se plonge dans les brouillons, a pour rôle de faire émerger des documents, de les inventorier, les identifier, les classer dans un ordre chronologique supposé, pour établir un avant-texte. Il est indispensable à la compréhension de ce corpus, qui n'a pas d'existence lisible hors de l'ouverture vers un lecteur. Plus encore que dans le texte imprimé, le lecteur devient un coénonciateur. Ce lecteur généticien se double souvent d'un critique, qui interprète le dossier de genèse ainsi constitué, selon des orientations de la critique du texte, qui peuvent s'associer, et que renouvelle la lecture des brouillons²¹. La genèse du texte, son amont, est ainsi ouverte et indissolublement liée à sa réception²².
- 31 Le champ de la genèse apporte ainsi un nouveau regard sur la question du corpus et celle du style dans les dossiers de travail des écrivains. Mais il offre aussi un nouveau point de vue sur le style même du texte, qu'il conduit à revoir en termes dynamiques. La notion de processus, caractéristique du mouvement de la genèse, permet de redéfinir le style, non comme une catégorie stable, mais comme le mouvement même de l'œuvre.

3. Style et genèse²³ 3.1. Le style comme processus et mouvement de l'œuvre

- 32 Définir le style comme processus de singularisation de l'œuvre, peut sembler une approche trop globale du style, qui l'assimile à une notion (l'œuvre) aux contours mal définis. L'idée de processus ouvre toutefois des possibilités nouvelles à la pensée du style en littérature et art. Elle permet d'échapper à quelques vieilles apories critiques qui ont troublé le discours sur le style, comme l'opposition de la forme et du contenu, de la norme et de l'écart, en mettant l'accent sur la transformation dynamique de

l'œuvre, sur son processus de différenciation interne. Elle évite de représenter le style comme une liste de procédés langagiers, et elle permet de relier le détail à l'ensemble, l'analyse microtextuelle des éléments figuraux, lexicaux, énonciatifs, syntaxiques et rythmiques, à la saisie de configurations discursives et d'un système dynamique où les éléments sont en interaction. Le style rend nécessaire le passage de la phrase à l'œuvre, et du local au global. Il fait percevoir en l'œuvre une totalité²⁴.

- 33 Plutôt qu'un processus, le style mobilise un ensemble de processus, et de ce point de vue, il concerne principalement la texture, mais aussi la structure (comme système et non comme schéma figé), dont il est difficile de le dissocier. La mise en style passe par la composition, en interaction avec la rédaction des « phrases ». Cette conception flaubertienne du style implique les différentes étapes du travail de la rhétorique ancienne : l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, mais aussi l'*actio* (la diction du texte), et la *memoria*, reconfigurées pour l'invention de l'œuvre. Il faut voir dans cette extension de la notion de style, une rupture esthétique. À la différence du discours de l'orateur, qui déroule une performance immédiate devant son auditoire, le style de l'œuvre écrite suppose une relation temporelle et interprétative complexe avec son lecteur, qui est partie prenante de son accomplissement dans la durée.

3.2. Le continué de l'œuvre

- 34 On peut comprendre, de même, l'œuvre littéraire comme mouvement et genèse continuée. Pour la critique génétique, le texte publié condense dans son lexique, son rythme, ses ellipses, des processus d'écriture dont il garde la mémoire²⁵. L'œuvre entretient avec ses brouillons une relation de tension et de différenciation, et son style poursuit ce mouvement de différenciation. Cet inachèvement caractérise la littérature pour Gilles Deleuze, qui définit l'écriture comme un processus en devenir : « Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de vie qui traverse le vivable et le vécu »²⁶.
- 35 La problématique concerne, en premier lieu, les écrivains d'après le romantisme, mais l'esthétique du devenir est bien celle de Montaigne ou de Diderot.
- 36 L'œuvre est ainsi, par-delà ses discontinuités, un continué dans une durée. Et quand on dispose d'un dossier préparatoire, rien n'empêche de considérer l'œuvre comme le continué de ses brouillons. Le bon-à-tirer introduit certes une rupture entre l'avant-texte et le texte, entre l'inédit et le publié. Mais le style n'est pas le dernier temps de l'œuvre, il appartient aux commencements de l'écriture. De même, la dynamique du style qu'on reconnaît à travers les transformations de la genèse, se retrouve dans l'œuvre. Le style n'est pas une catégorie stable qui définirait une essence de l'œuvre, mais un ensemble de processus qui met en jeu le global et le local et qui est mis en mouvement par les allers et retours de la lecture, toujours tensionnelle de l'œuvre. C'est mettre en avant l'historicité du style de l'œuvre et sa singularité.

3.3. Le graduel

- 37 Précisément, la notion de processus est graduelle. Le style ne se décompose pas en traits discontinus, isolés du processus de l'œuvre. Gérard Genette, dans « Style et signification », insiste à juste titre sur la continuité du discours²⁷. L'étude du style est un dépli, que le lecteur accomplit selon la variation de ses approches. Le style est bien, comme le montre le style des brouillons, dans la « variation continue »²⁸, la dynamique de transformation qui permet seule de singulariser l'œuvre. On peut abstraire des composantes, qui par récurrence et convergence caractériseront le style de l'œuvre, et

sa spécificité différentielle, par rapport à d'autres œuvres du même auteur ou d'autres auteurs, mais cela restera toujours une abstraction, détachée du mouvement de l'œuvre. De ce point de vue, le pastiche, qui suppose la construction d'un modèle de compétence à partir des traits de style, des stylèmes aux stylismes – traits devenus itératifs et reproductibles – des traits en somme génériques ou typiques²⁹, perd cette dynamique du style d'une œuvre et son caractère inouï. En revanche, Proust écrit dans ses *Pastiches* une œuvre proustienne, qui fait entendre des échos de l'œuvre de Balzac, de Flaubert, de Michelet dans une intonation proustienne³⁰.

3.4. Style et lecture

- 38 Le style appelle un lecteur. Le lecteur qui a connaissance du dossier génétique d'une œuvre lit cette œuvre et l'interprète en continuité avec les tensions de sa genèse. Et même s'il ne connaît pas les brouillons de l'œuvre, sa lecture est une genèse continuée. Les théories de la lecture, pour leur part, ont insisté sur cette mise en œuvre appelée par les indéterminations du texte : « l'œuvre écrite est une esquisse pour la lecture »³¹. Cette métaphore se trouve renouvelée et accréditée par les brouillons de l'œuvre, qui appellent, comme le style de l'œuvre, l'interprétation des lecteurs. La lecture procède alors par anticipation et retours de mémoire, qui contribuent à la dynamique du style. Le style d'une œuvre implique même un style de lecture, lié à l'organisation sémantique de son monde et à son organisation discursive : on ne lit pas Stendhal comme on lit la longue phrase de Proust ou encore celle de Claude Simon. De même, Genette le souligne, les lectures sont historiques : elles sont relatives à la culture et à l'univers encyclopédique du lecteur. Cette historicité du style, historicité de l'œuvre et de la lecture, rapproche encore le style du texte de celui de la genèse et fait apparaître le style dans la genèse et dans le texte comme un même processus de mise en forme de l'œuvre.
- 39 Si les études de style ont l'œuvre comme unité et comme univers singulier où le style prend valeur, on a vu que la notion d'œuvre est nécessairement mouvante, d'autant plus qu'elle peut s'étendre à son dossier de genèse, à l'historicité de ses brouillons. Dès lors la notion de corpus se trouve modifiée. La dimension de la genèse transforme les corpus, en introduisant la temporalité et le mouvement, l'hétérogénéité, et en accentuant le rôle du lecteur dans la construction. Mais ce nouveau regard sur les corpus est aussi une nouvelle approche du style et une modalité de la littérature. Loin de se réduire à l'elocution qui était pour la rhétorique le dernier ornement d'une pensée préétablie, le style apparaît comme un ensemble de processus contribuant au travail de la mise en œuvre, des premières notes et scénarios, aux derniers états rédactionnels. Le style n'est pas un ensemble de traits qui caractériseraient l'œuvre de façon statique, mais le mouvement même de l'écriture. L'approche génétique conduit à repenser la notion même de l'œuvre. L'œuvre se présente comme un continué, qui inclut sa genèse, mais qui est aussi genèse en acte, prolongée dans l'acte de lecture qui met en mouvement le processus du style.

BIBLIOGRAPHIE

- Benveniste É. (1974). « La forme et le sens dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris : Gallimard.
- Biasi P.-M. de (1985). « Paranoïa-genèse. Remarques sur l'identité des recherches en génétique textuelle », in A. Grésillon & M. Werner (dir.). *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris : Minard.
- Biasi P.-M. de (1986). « Flaubert et la poétique du *non-finito* » in *Le Manuscrit inachevé*. Paris : CNRS Éditions.
- Biasi P.-M. de (1998). « Qu'est-ce qu'un brouillon ? », in M. Contat & D. Ferrer (dir.). *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris : CNRS Éditions.
- Biasi P.-M. de (1999). « Flaubert, la genèse d'un *incipit*. Écrire la première phrase de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* », *Équinoxe* n° 16. Kyoto : Rinsen-Book Co.
- Deleuze G. (1993). *Critique et clinique*. Paris : Éd. de Minuit.
- Deleuze G. & Guattari F. (1997). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Dessons G. (2004). *L'Art et la manière*. Paris : Champion.
- Ferrer D. (1994). « La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6.
- Foucault M. (1969). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard (1994), « Quarto », 2001.
- Genette G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Genette G. (1991). « Style et signification », in *Fiction et diction*. Paris : Seuil.
- Genette G. (1999). *Figures IV*. Paris : Seuil.
- Herschberg Pierrot A. (1999) « Étude génétique de l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* », *Équinoxe* n° 16. Kyoto : Rinsen-Book Co.
- Herschberg Pierrot A. (2005). *Le Style en mouvement*. Paris : Belin.
- Herschberg Pierrot A. (2006). « Notes sur la mort de la grand-mère », *Bulletin d'Informations Proustiennes*, n° 36.
- Jeanneret M. (1997). *Perpetuum mobile. Métamorphose du corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris : Macula.
- Jenny L. (1993). « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89.
- Mauriac Dyer N. (2005). *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*. Paris : Champion.
- Merleau-Ponty M. (1969). *La Prose du monde*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty M. (1970). *Signes*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic H. (1970). *Pour la poétique*. Paris : Gallimard.
- Mitterand H. (1992). « À la recherche du style », *Poétique*, n° 90.
- Mitterand H. (1998). « Genèse et nomenclature », in *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*. Paris : PUF.

- Ricoeur P. (1975). *La Métaphore vive*. Paris : Seuil.
- Ricoeur P. (1983). *Temps et récit I*. Paris : Seuil.
- Ricoeur P. (1986). *Du texte à l'action*, Paris : Seuil.
- Ricoeur P. (1989). « Regards sur l'écriture », in L. Hay (dir.), *La Naissance du texte*. Paris : J. Corti.
- Schaeffer J.-M. (1996). *Les Célibataires de l'art*. Paris : Gallimard.
- Sérodès S. (1993). *Les Manuscrits autobiographiques de Stendhal. Pour une sémiotique*. Genève : Droz.
- Vachon S. (1992). *Les Travaux et les jours*. Saint-Denis / Paris / Montréal : PUV / CNRS Éditions / Presses de l'Université de Montréal.

NOTES

- 1.. *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1992). éd Le Robert.
- 2.. Voir Ricoeur (1975).
- 3.. Voir Benveniste (1974 : 226).
- 4.. Meschonnic (1970 : 20).
- 5.. Voir Jenny (1993).
- 6.. Voir Jeanneret (1997), Vachon (1992) et Mauriac Dyer (2005).
- 7.. Genette (1999 : 42, note 57) propose de distinguer « style » et « style positivement valorisé » en réponse à la distinction formulée par Mitterand (1992) entre « l'aspect » d'un texte et son « style ».
- 8.. « On a bien raison de condamner le formalisme, écrit Merleau-Ponty (1969 : 126), mais on oublie d'habitude que ce qui est condamnable en lui, ce n'est pas qu'il estime trop la forme, c'est qu'il l'estime trop peu, au point de la détacher du sens ».
- 9.. Voir Schaeffer (1996 : 232 sq.).
- 10.. Merleau-Ponty (1969 : 126-127). Voir aussi dans *Signes* (1970 : 64) cette définition de l'œuvre accomplie : « L'œuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible ».
- 11.. Voir Herschberg Pierrot (2006).
- 12.. Foucault (1969 : 817).
- 13.. Voir Sade, *Les Infortunes de la vertu*, transcription par J.-C. Abramovici, CNRS Éditions-Zulma, 1995 et Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, éd. par G. Rannaud, 3 vol., Klincksieck, 1996-1998.
- 14.. Voir de Biasi (1999) et Herschberg Pierrot (1999).
- 15.. Voir en particulier Sérodès (1993).
- 16.. Voir M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, transcription par B. Brun et H. Bonnet, Gallimard, 1982.
- 17.. Voir de Biasi (1998).
- 18.. Voir Ferrer (1994).
- 19.. Voir Herschberg Pierrot (2005 : chapitre 4).
- 20.. Voir Mitterand (1998).
- 21.. Sur la lecture de la genèse voir de Biasi (1985).
- 22.. Voir Ricoeur (1989).

- 23.. Pour un développement de ces propositions, voir Herschberg Pierrot (2005).
24.. Voir Ricoeur (1986 : 108) : « Le fait de style souligne l'échelle du phénomène de l'œuvre comme signifiant globalement en tant qu'œuvre ».
25.. Voir de Biasi (1986).
26.. Deleuze (1993 : 11).
27.. Genette (1991).
28.. Le style « c'est précisément le procédé d'une variation continue », Deleuze & Guattari (1997). Voir aussi Jenny (1993 : 119) : « Car là où nous espérons atteindre un objet, nous rencontrons un processus et un événement. Le style est passage : en lui sans cesse la langue vient se retremper dans la différencialité de la parole [...]. Mais le style est passage en un autre sens : en lui la singularité d'une forme discursive sans cesse s'arrache à elle-même, et se poursuit en un mouvement infini de fuite ».
29.. Voir Genette (1982).
30.. Sur le pastiche d'invention comme « manière continuée », voir Dessons (2004 : 214-215 et 267).
31.. Ricoeur (1983). À propos d'Ingarden et d'Iser : 117.
-

RÉSUMÉS

Style, corpus et genèse

L'article aborde la relation entre style et corpus du point de vue de la genèse des œuvres. Qu'est-ce qu'un corpus dans la perspective d'une étude génétique du style (et des styles) de l'œuvre en mouvement ? Qu'en est-il du rapport au lecteur ? L'article explore aussi ce qu'une telle approche révèle du style, qui apparaît non plus comme un ensemble de traits discontinus, mais comme processus de l'œuvre.

Style, corpus and genesis

The article addresses the relationship between style and corpus from the point of view of the genesis of literary works. What is a corpus when viewed from the perspective of a genetic study of the style (of styles) of a work in the making? What of the relationship between text and reader? The article also explores what such an approach can reveal about style, envisioned no longer as a collection of discontinuous traits but rather as the very process of a creating work.

INDEX

Mots-clés : corpus, style, genèse, création littéraire.

AUTEUR

ANNE HERSCHBERG PIERROT

Université Paris 8 et ITEM (CNRS-ENS)