Quelques questions à la génétique

Philippe Hamon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/123>

DOI : 10.4000/genesis.123

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

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

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2010

Pagination : 65-68

ISBN : 978-2-84050-697-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Philippe Hamon, « Quelques questions à la génétique », *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 30 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/123> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.123>

Quelques questions à la génétique

Philippe Hamon

L'apport de la génétique (devrait-on dire, tout de suite, *des* génétiques ?) aux études littéraires ne peut être mis en doute. Une récupération de chantiers plus anciens (tradition rhétorique de l'*inventio*, stylistique normative des manuscrits des « grands écrivains » d'Albalat, poétique de l'acte créateur de Valéry) a pu s'effectuer, sur de nouvelles bases, ainsi que l'ouverture de nouveaux champs. Je voudrais simplement signaler ici quelques points, sans doute provisoires, d'insatisfaction (ou : d'impatience), dus peut-être, tout simplement, à ma connaissance partielle (je ne pratique que les manuscrits et dossiers préparatoires de Zola) et partielle de la génétique (je me situe plutôt du côté de la poétique des textes) qui risque de me faire ici enfoncer des portes déjà ouvertes par la discipline. Méconnaissance peut-être sous-tendue, parfois, par la perplexité – et par l'inquiétude quant aux résultats d'une éventuelle analyse génétique – que l'on peut éprouver à constater l'abîme qui existe entre l'extrême complexité stylistique de telle ou telle séquence textuelle observable dans la lecture d'une œuvre publiée (par exemple le « polylogue » des voix des ouvrières et du narrateur dans la séquence des paroles allusives obscènes, dans l'épisode de l'atelier de Madame Lerat, au chapitre XI de *L'Assommoir* de Zola) et la pauvreté, voire l'absence totale, de ses préparatifs dans les brouillons préparatoires (« gros mots [...] L'atelier de fleuriste », note simplement et laconiquement Zola, en tout et pour tout, dans son « Plan » du chapitre en question)¹.

Le premier point tient à une certaine, et sans doute excessive, spécialisation des objets que se donne la génétique. Nombreuses, et en apparence majoritaires, du moins pour ce que j'en peux connaître, sont les études génétiques qui s'intéressent aux systèmes textuels qui se génèrent, soit par expansion et déclinaison d'un paradigme latent (champ lexical, champ sémantique,

champ thématique), c'est-à-dire les systèmes *descriptifs* (c'est l'ensemble des « mises en listes »), soit par concaténation transformationnelle d'un système logico-sémantique, c'est-à-dire les systèmes narratifs (les « mises en récit »). Peut-être parce que, dans les dossiers préparatoires des écrivains étudiés, les généticiens rencontrent majoritairement, d'emblée et se présentant comme tels, ces deux types de « textes » : d'une part des listes (listes de titres, de dates, de personnages, de noms propres, de termes techniques, de « mots », d'ouvrages à lire, etc.), d'autre part des « plans », des résumés et des scénarios (et ébauches de scénarios). En revanche les autres systèmes textuels « globalisants », par exemple les systèmes *poétiques* (au sens jakobsonien du terme), les systèmes *rythmiques*, les systèmes *argumentatifs*, et les systèmes du *dialogue*, sont nettement moins étudiés dans leurs cahiers des charges respectifs, et dans leurs modes (spécifiques ou non) de germination. Peut-être cela est-il dû à l'inféodation parfois étroite d'une certaine génétique à l'étude des éléments « locaux », isolables, facilement autonomisables (par exemple une description de paysage, une séquence d'un récit, un portrait de personnage...), à la fois dans les brouillons et dans la manifestation textuelle des textes. Tandis qu'un rythme, une structure de dialogue, une argumentation, une « figure » poétique, un *style* (que veut dire Zola quand il se donne à lui-même, dans tel ou tel dossier préparatoire, la consigne d'écrire « plus simple », ou « à toute volée », de traiter telle scène « délicatement » ?) se laissent, en tant que structures globales régissant des pans de vastes dimensions des textes, moins aisément manipuler, mettre en séquences chronogénétiques, et isoler par l'analyse. Une génétique

1. Pour une analyse de ce chapitre, voir P. Hamon : « De l'allusion en régime naturaliste », dans M. Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2000.

des dialogues des personnages romanesques semble tout particulièrement, pour l'instant, être encore à l'état de simple programme. Et la question du style reste, elle aussi, très largement contournée, ou évitée, ou carrément méconnue. Comme si la génétique avait du mal à se défaire des vieilles définitions du style, le style comme « écart » ou le style comme « ajout » décoratif et *a posteriori* dans l'acte créateur : l'écrivain pense, puis met sa pensée dans des scénarios et des mots, puis ajoute *in fine* des éléments décoratifs (figures, etc.) qui constituent le style. Que faire du style (et de la *question* du style, et de la *place* du style) en génétique ?

La seconde question que peut se poser la génétique est celle de la hiérarchie des modèles manipulés. Que ces modèles soient des macrostructures régissantes globales (celles évoquées par exemple ci-dessus : structures narratives, descriptives, rythmiques, argumentatives, poétiques, dialogales), ou soient constitués d'autres modèles, conventionnels ceux-là (modèles génériques – une hiérarchie de genres – ou rhétoriques, par exemple). Une structure prioritaire (dans le déroulement d'un acte de création) n'est pas forcément primautaire (en termes d'importance fonctionnelle) dans l'œuvre en gestation comme dans l'œuvre achevée. Et réciproquement. Question des *dominantes génériques*. Le début de l'Ébauche de *La Bête humaine* de Zola fait ainsi référence, en une programmation générique parfaitement hétéroclite, au « mystère », au « drame », au « cauchemar », au « poème » (« faire le poème d'une grande ligne ») et au « monde réel ». Plusieurs romans de Zola semblent ainsi naître dans une métaphore originelle (le réseau ferré comme les artères et nerfs d'un « corps » humain, les Halles de Paris comme un « ventre »), ou dans un réseau lâche de références intertextuelles, de repoussoirs et de modèles génériques, plutôt que dans des germes de scénarios narratifs ou d'amplifications descriptives, lesquels seront pourtant primautaires dans le roman achevé². On manque de modèles pour étudier ce jeu flottant, réajustable, des diverses structures régissantes, pour étudier leurs distributions et dominantes, et pour étudier certains catalyseurs, ou embrayeurs (par exemple une œuvre d'art, ou un dessin manuscrit, un plan de lieu – ils sont nombreux, par exemple dans les brouillons préparatoires de Zola) qui font passer l'acte de création

d'un moment à l'autre, d'une structure (par exemple narrative) à une autre (par exemple descriptive, rythmique, ou dialogale. La génétique ne doit pas ignorer le générique et ses cahiers des charges.

Une autre dimension paraît aussi assez largement méconnue par les études génétiques : celle qui concerne la dimension largement autobiographique (ou, si l'on veut, pragmatique, plus que programmatique) du langage des brouillons et des ratures. Quand Zola se donne à lui-même (début de l'Ébauche de *La Bête humaine*) la consigne : « plus de description », ne doit-on pas lire cette consigne (en apparence destinée à lui-même, dans ce *soliloque-monologue* privé qu'est l'Ébauche, consigne « privée » visant le futur de l'œuvre à venir), en réalité comme un *dialogue* public, polémique et rétrospectif avec la critique contemporaine qui a commenté ses précédents romans ? Le « sens » de « plus de description » serait alors quelque chose comme : « *je ne dois pas faire encore trop de descriptions, comme ne cesse de me le reprocher perpétuellement monsieur Brunetière et bien d'autres, et ne pas leur donner des armes pour me faire battre* ». De nombreuses ratures, de nombreuses consignes négatives (« non », « plus de... », « éviter », « ne pas... », « me méfier de »), très fréquentes dans les dossiers préparatoires d'un Zola, peuvent ainsi être certainement interprétées comme un dialogue plutôt que comme une consigne, et ce qui apparaît souvent comme un monologue et une autoconsigne n'est, souvent, qu'un dialogue implicite de l'auteur avec un interlocuteur sous-jacent parfaitement identifiable (Barbey d'Aurevilly, Brunetière, Hugo...). Cette dimension polémique et autobiographique est aussi une dimension inter (auto) textuelle, et réciproquement, tant il est vrai qu'un écrivain n'est que la somme de ses écritures : telle ou telle rature, telle ou telle évaluation (« trop », « pas assez »), tel ou tel « remords » (par exemple ces « non » qui émaillent de nombreuses ébauches de Zola, et les ré-aiguillent sur de nouveaux scénarios possibles), telle ou telle consigne elliptique ou énigmatique, peuvent aisément se laisser lire comme : « ne pas refaire tel ou tel de mes romans

2. Pour une étude des premières pages de l'Ébauche de *La Bête humaine*, voir P. Hamon, « Échos et reflets », *Poétique*, n° 109, 1997.

précédents, ne pas réemployer tel ou tel *truc* narratif d'un de mes romans précédents », ou au contraire : « refaire tel ou tel de mes romans précédents, qui a eu du succès ». Le cas limite étant évidemment celui de l'autocensure, la plupart du temps indécidable (comment repérer une absence dans un texte, ou la pression d'une morale, ou d'une éthique ?). Un brouillon préparatoire, pas plus ou pas moins que n'importe quel discours, se situe toujours dans un contexte historique, dans une histoire personnelle et dans une stratégie d'école faite de positionnements esthétiques, moraux et idéologiques.

Une autre question, d'importance, touche à l'étude de la mise en place (tardive ou préalable, suivie ou ponctuelle, implicite ou explicite, globale ou locale) d'un (de) « site(s) d'énonciation » : quand, comment, par quels procédés, implicitement (Flaubert) ou explicitement par une verbalisation (Zola), un écrivain programme-t-il, par exemple, que son texte à venir sera « sérieux » ou « ironique » ? En quel endroit des brouillons préparatoires cette décision, que l'on peut estimer d'importance pour l'économie pragmatique et le statut général de l'œuvre future, est-elle observable, et sur quels signes (ou consignes, ou symptômes) en repérer la mise en place ? Quelles opérations d'écriture observables vont-elles être déclenchées quand nous lisons telle autoconsigne explicite de Zola (Ébauche de *Lourdes*), « ne pas écrire l'œuvre dans un sentiment de raillerie » ? Le cadrage générique (choisir d'être « railleur », ou « réaliste », ou « fantastique », ou « merveilleux » ou « comique », etc. ; choisir une forme brève ou une forme longue, un décasyllabe ou un alexandrin, etc.) joue certainement un rôle tout à fait important dans ce cadrage énonciatif, voire coïncide avec lui. Ces questions relatives à la mise en place de l'« aire de jeu » énonciative, du « pacte de lecture » qu'elle installe (qui peut évidemment être pluriel, varier, constituer une polyphonie flottante, comme être monophonique) paraissent, pour l'instant, peu explorées. Car la question des « places » énonciatives, qui suppose l'élaboration d'une génétique des « positions » (plus que d'une génétique, structurale, des « oppositions » sémantiques et des diverses « mises en séquences » de la chronogenèse) n'est pas simple. Notamment quand il faut interpréter les « modes » (modalités ?) de ces positions, et surtout quand il faut interpréter les *degrés* de distanciation

ou d'implication d'un énonciateur dans son énoncé. Et comment, de façon générale, décrire des modes et des degrés ? Ainsi, pour reprendre l'exemple de Zola utilisé plus haut, une phrase comme : « plus de description » est-elle réductible à une phrase comme : « je (ne) *dois* plus/pas/moins décrire », ou : « je (ne) *veux* plus/pas/moins décrire », ou : « je (ne) *peux* plus/pas/moins décrire », ou : « je (ne) *sais* plus/pas/moins décrire » ? Ou je ne dois *pas trop* décrire ? Et les descriptions observables dans le texte définitif devront-elles être évaluées comme des « fausses » descriptions, des descriptions sabotées, des pastiches de descriptions ? Les descriptions « plates » de paysages que l'on peut lire dans *Bouvard et Pécuchet* ne sont-elles pas des pastiches où Flaubert se pastiche lui-même, pastiche ses propres descriptions de *Madame Bovary* ?

Terminons sur une autre difficulté générale : celle qui préside à l'élaboration d'une « génétique de la démarcation », ou une « génétique de l'intervalle ». Question renouvelée de l'ancienne section de la rhétorique classique qui traite de la « dispositio³ ». Comment repérer et comment évaluer l'intervalle ? Qu'est-ce qui distingue un moment 1 d'un moment 2 dans un processus créateur ? Comment distinguer le *temps* de l'écriture dans les brouillons (T2 vient après T1 dans la chronogenèse) de leur *place* dans le dossier préparatoire (où T2 peut se trouver dans un folio classé avant T1) ? Comment ne pas confondre successivité (le moment de la création 2 suit chronologiquement le moment 1 dans le temps de l'écriture) et causalité (le moment de création 2 est causé par le moment 1), surtout quand on sait que c'est cette confusion (voir le « *post hoc ergo propter hoc* », confusion analysée par Roland Barthes) qui définit toute « mise en récit » ? Comment éviter surtout de penser que le moment 2 ne soit pas toujours considéré comme « meilleur », ou plus « vrai », que le moment 1, du fait de sa plus grande proximité et intégration (autre type d'intervalle, celui qui sépare le brouillon du texte imprimé) avec le texte définitif (par exemple le texte manuscrit de jeunesse « Journal d'un

3. Sur la réutilisation des cadrages de l'ancienne rhétorique (*inventio, dispositio, elocutio*...) pour organiser une analyse génétique *globale*, voir l'ouvrage collectif : *Le Signe et la consigne, essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*. Zola, dir. P. Hamon, Genève, Droz, 2009.

convalescent, Printemps » de Zola réécrit pour lui-même dans *La Faute de l'abbé Mouret*), ou au contraire que c'est le texte 1 (plus « primaire », plus « brut », moins « élaboré », plus « original/originaire », etc.) qui est « meilleur », ou « plus vrai » ? Comment éviter ces jugements de valeur sur les intervalles ? De plus, quelles sont les étapes, non observables, qui ont pris place entre 1 et 2 ? Un intervalle entre 1 et 2 doit-il être pensé comme une implication immédiate (l'intervalle n'est pas un intervalle, c'est la simple succession de deux moments d'écriture aussi rapprochés qu'on voudra), ou comme une maturation, ou comme une ellipse (élément d'une structure rythmique, ou dilatoire), ou comme une (auto) censure renvoyant à une contrainte extérieure ? Où commence 1 ? *La Bête humaine* (1890), commence-t-elle à la première ligne de l'Ébauche (1889), ou au fait divers de Jack l'Éventreur (1888), ou aux premiers plans généraux des Rougon-Macquart préparés vingt ans auparavant (1869), ou à l'un des premiers romans de Zola, *Thérèse Raquin* (1867), *explicitement cité* dans l'Ébauche ? Et, symétriquement, où finit 2, où finit l'œuvre au sein de la nébuleuse réajustable de ses possibles, de ses variantes (un texte est constitué de

l'ensemble de ses variantes selon Claude Lévi-Strauss), de ses réécritures (les mises au théâtre, les traductions en langues étrangères, les pastiches et les parodies, les adaptations filmiques – Renoir, Fritz Lang... – qui prolongent, sans doute programmées implicitement dès le départ, à l'insu même de Zola, *La Bête humaine*) ? Le film de Fritz Lang, avec tous ses « contresens » (?) par rapport au roman de Zola (le héros est entièrement positif, la femme seule est « mauvaise » et coupable, etc.) ne fait peut-être qu'exploiter un programme latent dans le brouillon préparatoire de *La Bête humaine*, et invisible pour la génétique. Le « cadrage démarcatif » d'un texte, la distinction entre des unités *discrètes* séparées par des intervalles, sa clôture (entre un moment d'origine absolu et un segment terminatif absolu), comme l'évaluation fonctionnelle des intervalles reconstituables entre tel ou tel de ses moments intérieurs distingués, relève toujours, peu ou prou, d'un geste arbitraire de la part de l'analyste généticien. Il n'y a pas d'origine (décelable) à l'acte créateur, et la génétique gagnerait peut-être à se débarrasser de ce fantasme des origines, comme du rêve de pouvoir décrire parfaitement les chaînons séquenciés d'une chronogenèse.

PHILIPPE HAMON est professeur émérite à l'université Paris III (Sorbonne Nouvelle) où il a enseigné la théorie littéraire et l'histoire littéraire du XIX^e siècle. Il a dirigé le Centre Zola (ITEM, CNRS-ENS) et a publié de nombreux articles et plusieurs essais portant sur des auteurs du XIX^e siècle (Zola, Maupassant, Taine, Balzac) et sur des questions de théorie générale (la description, l'ironie, le récit, les rapports du texte littéraire et de l'idéologie).

Philippe Hamon, philippe-hamon1@aliceadsl.fr