



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

30 | 2010

Théorie : état des lieux

Chemins de l'œuvre

Anne Herschberg Pierrot



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/125>

DOI : [10.4000/genesis.125](https://doi.org/10.4000/genesis.125)

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 : 87-108

ISBN : 978-2-84050-697-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Anne Herschberg Pierrot, « Chemins de l'œuvre », *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 30 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/125> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.125>

Tous droits réservés

Chemins de l'œuvre

Anne Herschberg Pierrot

Le domaine des manuscrits de travail des écrivains ouvre des perspectives neuves pour l'approche du style. Alors que le style est souvent présenté comme une catégorie stable, ou comme l'ornement d'une pensée déjà formée (*l'elocutio* de la rhétorique), il est défini dans cette approche comme un ensemble de processus contribuant à la mise en forme singulière d'une œuvre, inachevée ou aboutie. Le style est alors un travail continué de l'œuvre, à travers ses différents états. Mettre ainsi l'accent sur la production conduit vers l'étude d'un style en mouvement, un style pluriel, spécifique de chaque genèse.

J'aimerais revenir sur ce style pluriel et mouvant de la genèse, en me fondant sur la mise en regard de la littérature et de l'art, en particulier sur les écrits et l'œuvre de Paul Klee. Les écrits sur la peinture de Paul Klee proposent, en effet, une réflexion sur l'œuvre comme genèse continuée et comme mouvement qui paraît très suggestive pour l'étude des manuscrits de travail des écrivains. Ils invitent à suivre les chemins de l'œuvre, à souligner la dimension processuelle du style de la production. Mais aussi, transposant la polyphonie musicale dans la création picturale, ils donnent une autre extension à la polyphonie des manuscrits, et invitent à penser le temps dans l'espace comme une rythmique. Prolongeant cette réflexion, on se demandera si la rythmique singulière de la genèse ne peut être considérée elle-même comme un style – un style de genèse – qui serait une signature privée de l'œuvre¹.

Une esthétique de la production

Le champ des manuscrits de travail permet de reconsidérer l'étude du style, comme une stylistique et une esthétique de la production². Dans cette perspective, l'œuvre n'est pas considérée seulement comme un résultat, mais comme un travail de mise en forme, un ensemble de transformations, qui rendent instables les frontières entre texte et avant-texte. Cette esthétique trouve ses origines dans les écrits des romantiques allemands pris au sens large. Dès 1785, Karl Philipp Moritz oppose à l'imitation classique « l'imitation formatrice du beau », qui repose non plus sur la reproduction de la nature, mais sur la production interne :

1. Cet article prolonge des éléments de mon livre, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, 2005. Je développe parallèlement la question du style de genèse dans « La notion de style de genèse », *La Licorne*, n° 90, « Poétique de l'échafaudage. Style(s) : de la genèse à l'œuvre », dir. Stéphane Bikialo et Sabine Pétilion, à paraître en septembre 2010.

2. Cet article porte plus spécifiquement sur le style de l'œuvre en littérature ou en art. Sur la singularité du style littéraire, voir Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990 et ses articles sur le style dans *Littérature*, n° 89, 1993 ; n° 108, 1997 et n° 118, juin 2000.

Style et mouvement de la genèse

« Mais le beau [...] ne peut être formé en nous par l'imitation, mais il lui faut nécessairement, pour être imité par nous, être formé une nouvelle fois à partir de nous³. » Comme le souligne Tzvetan Todorov, « le moment de formation primera sur le résultat déjà formé ; tout terme valorisé sera attiré du côté du processus de production⁴ ». Cette mise en valeur d'une esthétique de la production et du mouvement se retrouve chez Georg Simmel et Rainer-Maria Rilke au début du xx^e siècle. Dans son *Michel-Ange et Rodin*, Georg Simmel souligne l'esthétique du devenir chez Rodin qui prend « la voie d'une nouvelle monumentalité – celle du devenir, du mouvement, alors que toute monumentalité semblait jusqu'ici liée à l'Être, à la substantialité de l'idéal classique⁵ ». Rilke, qui a lu Simmel, considère dans le Balzac de Rodin le flux du devenir⁶.

Dans les écrits de Paul Klee, cette esthétique du mouvement est liée à la définition de l'œuvre comme genèse et autogenèse, qui se déroule dans le temps. Ainsi dans « La Confession créatrice » de 1920 (« Confession du créateur », « Credo du créateur », selon les traductions), Klee écrit :

La genèse de l'Écriture nous offre une bonne illustration du thème du mouvement. L'œuvre d'art également est en première ligne genèse ; elle n'est jamais vécue comme simple produit. Un certain feu s'allume ; pour se perpétuer, il atteint la main, débouche sur la toile et, de la toile surgit de nouveau sous la forme d'une étincelle et ferme le cercle en revenant plus profondément à son point d'origine : l'œil (il revient au centre du mouvement, de la volonté, de l'idée). L'activité du spectateur est également déterminée par le temps. L'œil est fait de telle façon qu'il achemine ce qu'il voit par fragments jusqu'au fond de la cavité oculaire. Pour voir correctement un nouveau fragment, il doit abandonner le précédent. Puis il s'arrête et s'en va comme l'artiste. S'il aperçoit que cela en vaut la peine, il revient en arrière comme l'artiste. [...] L'œuvre plastique est née du mouvement, elle est elle-même mouvement arrêté dans le temps et doit être perçue dans le mouvement (muscles de l'œil)⁷.

À la lumière de la pensée de Klee, l'œuvre est interprétable comme une genèse continuée, comme un mouvement et une création renouvelés, à l'instar de la genèse biblique. Dans la

3. Karl Philipp Moritz, « Sur l'imitation formatrice du beau », dans *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, traduction française par Philippe Beck, Paris, PUF, 1995, p. 149.

4. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 186. Sur la genèse de la génétique, voir Louis Hay, *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, p. 59-88.

5. Georg Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 1996 [1913], p. 88. Voir la thèse de Susi Pietri, *Histoires de lecture. Écrivains-lecteurs de la Comédie humaine*, dir. Jacques Neefs, université Paris VIII, 2007, qui m'a fait connaître les textes de Simmel et de Rilke.

6. « Il a saisi tout ce qu'il y avait de vague, de soumis à la métamorphose et au devenir, même à l'intérieur de lui-même, pour l'enfermer et le dresser comme un dieu, car même la métamorphose en a un », R.-M. Rilke, *Auguste Rodin*, II^e partie, dans *Œuvres en prose. Récits et essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 916.

7. Paul Klee, *Écrits sur l'art I. La Pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par Jürg Spiller. Traduction française de Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 78. Voir aussi : « En tant que mouvement de la forme, la genèse constitue l'essentiel d'une œuvre », *ibid.*, p. 17. Sur ce point, et sur l'emploi du terme « genèse » chez Klee, voir Constance Naubert-Riser, *La Création chez Paul Klee. Étude de la relation théorie-praxis de 1900 à 1924*, Paris/Ottawa, Klincksieck/Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, p. 78. Des citations de Klee ouvrent le récent ouvrage d'Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, coll. « ITEM », 2008.

lignée du romantisme, l'artiste en son œuvre perpétue l'origine⁸. Mais aussi, l'esthétique de la production est intimement liée à celle de la réception. Pour Klee, le temps de l'œuvre est partagé entre la genèse de la forme du point de vue du créateur, et celle qu'accomplit l'œil du spectateur. Il y a donc une double source de mouvement : « En tant que geste de l'homme (genèse), l'œuvre est, tant productive que réceptive, un mouvement⁹. » Et ces parcours pluriels du regard, rendus possibles par la construction du tableau, sont la source d'une richesse interprétative.

Cette idée peut s'appliquer à la lecture d'une œuvre et à celle de sa genèse. Le processus est double. L'œuvre est en mouvement par la recréation que constitue sa lecture, ou dans le cas de la peinture, son parcours par le regard, de l'artiste ou du spectateur, mais aussi par le processus même de sa genèse. Dans la construction qu'est la lecture d'une genèse (précédée du classement des documents en avant-texte), le processus est rendu encore plus complexe par les attitudes possibles de lectures, qui peuvent alterner ou se trouver en continuité l'une de l'autre : l'immersion osmotique dans les brouillons de l'œuvre, en suivant les parcours de l'écriture, ou la distance critique, de pure réception, qui reconstruit les chemins de l'avant-texte et les interprète¹⁰.

Paul Klee utilise souvent la métaphore du chemin, et souligne la primauté de la mise en forme sur la forme, de l'activité sur le résultat, et l'intérêt de l'étude de genèse, de la découverte de la forme en devenir par le spectateur (ou le lecteur) :

Si nous laissons se développer selon ce processus une œuvre première, en son ébauche, nous aurions l'occasion de comprendre les choses d'un peu plus près : tout d'abord, le phénomène de la mise en forme : mise en forme par rapport et en relation avec l'impulsion créatrice, mise en forme au sens d'ensemble de conditions vitales, déploiement des forces depuis le déclenchement mystérieux jusqu'à la réalisation du but recherché. Ce phénomène était déjà perceptible dans le tout premier acte de la création, au moment où la forme commençait à se réaliser dans le détail (la structure).

Acquis et reconnu comme tel dans le détail, le rapport entre forme et mise en forme conserve également sa signification fondamentale au cours des étapes ultérieures, car il s'agit justement d'un principe de base. J'aimerais souligner l'importance de ce principe en quelques mots : quelle que soit la nécessité, interne ou externe, dont il provient, le chemin qui mène à la forme a une importance supérieure au but, à l'aboutissement de cette voie.

8. Sur l'œuvre comme « chemin », voir Jean Starobinski (à qui j'emprunte le titre de cet article), « La perfection, le chemin, l'origine », dans Murielle Gagnebin et Christine Savinel (dir.), *Starobinski en mouvement*, Seyssel, Champ Vallon, 2001. Dans la conférence prononcée à Iéna en 1924, Klee exprime le lien à la nature et à l'origine : « L'artiste est homme, nature et un fragment de nature dans la sphère naturelle./ Quel artiste ne désirerait habiter le lieu où l'organe central de l'animation temporelle et spatiale – qu'on le nomme le cerveau ou le cœur de la Création – détermine toutes les fonctions ? [...] Quant à nous, notre cœur bat pour nous emmener vers les profondeurs du Fond primordial » (cité p. 490). Jean Starobinski y voit un aboutissement de la pensée romantique de l'origine, qui lui apparaît « l'image inverse de la perfection achevée » : « N'est-elle pas la perfection antérieure, qui se diffracte à travers les mondes virtuels, les tracés de tous les chemins, les lointains aboutissements ? » (*ibid.*, p. 491).

9. Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, op. cit., p. 357. Voir Jean Dubuffet : « le tableau ne sera pas regardé passivement, embrassé simultanément d'un regard instantané par son usager, mais bien revêtu dans son élaboration, refait par la pensée et si j'ose dire *re-agi* », *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, t. I, p. 72, cité par Jean-Michel Rey dans *Le Tableau et la page*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 81.

10. Voir Pierre-Marc de Biasi, « Paranoïa-genèse. Remarque sur l'identité des recherches en génétique textuelle », dans *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, 1985, et Anne Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement*, op. cit., p. 39.

La voie est essentielle ; elle définit le caractère tantôt inachevé et tantôt complet de l'œuvre. La mise en forme détermine la forme ; elle lui est donc supérieure.

La forme ne doit donc jamais et en aucun cas être considérée comme accomplissement, résultat, fin en soi ; mais comme genèse, devenir, être. La forme en tant que phénomène est un fantôme maléfique et dangereux.

Bonne est la forme en tant que mouvement, action ; bonne est la forme créatrice. Mauvaise est la forme en tant que repos, aboutissement ; mauvaise est la forme subie, accomplie. Bonne est la mise en forme. La forme en soi est anéantissement, mort. La mise en forme est mouvement, action : elle est vie¹¹.

Pour Klee, dans un tableau, l'espace n'est pas séparable du temps, l'espace est temporalisé, contrairement à ce qu'affirme Lessing dans le *Laocoon* :

Dans son *Laocoon* [...] Lessing insiste beaucoup sur la distinction entre art spatial et art temporel. Mais en y regardant de plus près, ce n'est qu'illusion et vaine érudition. Car l'espace est aussi une notion temporelle.

Le processus qui permet au point de devenir mouvement et ligne a besoin de la notion de temps. De même, lorsque le décalage de la ligne engendre la surface. De même le mouvement qui transforme les surfaces en volumes. L'œuvre d'art surgirait-elle d'un seul coup ? Non, elle se construit pièce par pièce, comme une maison¹².

« L'espace est aussi une notion temporelle. » Dans un texte quasi contemporain du cours de Paul Klee (de février 1920), Paul Valéry raconte sa réaction devant la découverte des pages d'*Un coup de dés* : « Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles¹³. » Cette association, voire cette fusion de l'espace et du temps, se manifeste primordialement dans la genèse d'un texte. Mais l'on peut aussi retourner la formule de Valéry. C'est bien le temps, ici, qui engendre des formes spatiales. L'espace de la page est un espace temporel, et le temps de l'écriture est lisible dans la spatialité de la ligne et de la page, dans les marges et les blancs. Les manuscrits de travail des écrivains présentent des styles de mise en forme qui leur sont propres et qui sont liés à un espace-temps spécifique, relatif à l'historicité des pages, aux phases de la genèse en cours, aux pratiques singulières d'écriture, de chaque écrivain mais aussi de chaque œuvre¹⁴. Ainsi, chez Proust peut-on remarquer que la préparation de la *Recherche* commence sur des cahiers, à la différence d'autres travaux, sur feuilles libres ou sur des supports mêlés (articles, préfaces, rédaction de *Jean Santeuil*). Le cahier permet la dissémination des fragments et leur liaison. Il s'adapte (l'écrivain l'adapte) au temps de l'œuvre, à la nécessité d'une écriture multiple et des multiples réécritures, par analogie, rappels et annonces, et par ajouts. Les signes et dessins de renvois, les découpages et les collages, l'ajout des paperoles, l'utilisation des marges et des versos en double page créent un dispositif spatio-temporel qui donne à voir le projet d'une œuvre dans le temps. Les pages de ces cahiers manifestent une intrication de l'espace et de plusieurs temporalités

11. Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, op. cit., p. 169.

12. *Ibid.*, p. 78.

13. Paul Valéry, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 624.

14. Ce point est développé dans l'article, cité note 1.

juxtaposées, parfois superposées ou entrelacées¹⁵. Tout autre est l'espace-temps des carnets de notes, distincts du point de vue du style des notations, de l'utilisation des pages, de la juxtaposition de l'hétérogène (notes, brouillons, liste de noms, adresses), dans une rédaction souvent indécise entre le récit de rêve et la fiction.

Un style en devenir

S'intéresser aux styles de la genèse, ou à la genèse d'un style, c'est s'attacher à des processus en cours. On peut adopter deux approches complémentaires : décrire les particularités stylistiques d'une étape de la genèse, et la complexité des styles de la genèse, ou suivre les rédactions successives d'un passage ou d'un ensemble, le style en devenir. Toujours est-il que les styles dans la genèse relèvent du changeant ou du mouvant, ce sont des styles du passage. Et même si l'étude porte sur les transformations rédactionnelles d'un texte en devenir, le style, dont on étudie les métamorphoses, n'a pas une identité stable de bout en bout. Dans *La Pensée et le Mouvant*, Bergson critique ainsi la conception géométrique du temps, conçu à partir de l'espace, comme le déplacement linéaire d'un mobile, entre deux points, comme un objet constant entre des états juxtaposés immobiles : « La ligne qu'on mesure est immobile, le temps est mobilité. La ligne est du tout fait, le temps est ce qui se fait, et même ce qui fait que tout se fait. » « À vrai dire, il n'y a jamais d'immobilité véritable, si nous entendons par là une absence de mouvement¹⁶. » Pour Bergson, l'immobilité du mouvement relève d'une illusion d'optique analogue à celle du voyageur en train, qui aperçoit un autre train roulant dans le même sens à la même vitesse¹⁷. Cette illusion d'immobilité, Roland Barthes l'applique même au texte, en reprenant à Nietzsche la métaphore de l'arbre en devenir :

« [...] nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du devenir : le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme*. L'arbre est à chaque instant une chose neuve ; nous affirmons la *forme* parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu » (Nietzsche).

Le texte serait lui aussi cet arbre dont nous devons la nomination (provisoire) à la grossièreté de nos organes¹⁸.

Si le texte est en devenir, et si le style du texte publié est en mouvement, contrairement à son apparente stabilité, les styles de la genèse se caractérisent tout particulièrement par leur mobilité. Chaque état, préréactionnel ou réactionnel, constitue une étape mobile et

15. Voir Nathalie Mauriac Dyer, « Déchiffrer. Transcrire. Cartographier. Lier. Proust ou le manuscrit apprivoisé », *Genesis*, n° 27, 2006, et *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Champion, 2005.

16. Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant* [1938], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, p. 3 et 159. François Jullien reprend cette analyse dans *Du temps. Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset, 2001, en proposant une poétique comparée avec la pensée chinoise de la transition. Il poursuit cette réflexion dans *Les Transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009, qui porte sur ces modifications passées inaperçues, qu'on mesure tout d'un coup, après coup : ainsi, le vieillir.

17. Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, *op. cit.*, p. 159.

18. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 1525.

transformationnelle qui renvoie à la mémoire de ce qui a précédé, s'il existe un état antérieur¹⁹ : la théorie bergsonienne de la mémoire comme coexistence du passé dans le présent va bien dans ce sens. Mais aussi chaque état du brouillon est ouvert à la multiplicité, hétérogène, dit Bergson, des virtualités à venir. Étudier les styles de la genèse revient à prendre en compte l'ouverture de ces virtualités, tout autant que les « possibles » qui se sont développés et que l'on reconnaît rétrospectivement – notion que Bergson critique au nom de l'invention de l'inédit. Quand le travail aboutit à un texte arrêté et publié, cette accréditation donne une légitimité rétrospective aux transformations stylistiques antécédentes, alors que la genèse se situe dans une série de présents successifs, interprétés rétrospectivement comme filiation du texte²⁰. Toutefois, la théorie bergsonienne de la durée, qui concerne les états de conscience, ne peut complètement coïncider avec les phénomènes de genèse. Les études de genèse portent sur des objets spatio-temporels, et la critique de la pensée téléologique ne peut aboutir complètement. La dimension temporelle de la genèse n'est pas complètement dissociable d'une trajectoire, lorsqu'on dispose d'états successifs d'une œuvre (ce qui n'est pas toujours le cas), mais il importe de distinguer le simple point d'aboutissement d'un but projeté : l'intentionnalité se reformule à mesure de la genèse. S'il est indispensable d'étudier les phases d'une genèse dans ce qu'elles ont de spécifique, dans leur altérité, il est impossible de les couper de leur devenir, de couper l'étude des scénarios, de leur devenir génétique. D'autre part, la continuité de la durée doit pouvoir intégrer le discontinu de l'instant, de l'instanciation du commencement et du recommencement, et les ruptures de la genèse²¹. Les styles de la genèse impliquent une stylistique du continu qui intègre aussi la pensée et les formes du discontinu²².

Formes en transition, l'informe, l'inachevé

Styles de l'entre-deux, du mouvant et du changeant, les styles de la genèse se caractérisent par des formes en transition. Certains scénarios ponctuels de *Bouvard et Pécuchet* comprennent (encore) des notes bibliographiques, mais aussi (déjà) des esquisses de dialogues. De même, certaines pages rédigées se terminent en scénarios pour la suite. Ou encore, des notes de lecture sont le lieu d'inventions fictionnelles dans leur marge. La rédaction peut aussi laisser ouvertes des alternatives de mots, des bifurcations possibles du récit, faire s'entremêler des constructions syntaxiques. Les formes en transition et le métamorphique participent des styles de l'inachevé, comme la multiplicité du virtuel, le

19. Voir Daniel Ferrer, « La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, 1994. La critique génétique s'accorde à voir la genèse d'un texte comme sous-jacente à ce texte, ce que Paul Klee définissait pour l'œuvre d'art : « La création vit en tant que genèse sous la visible surface de l'œuvre » (1914), *Journal*, trad. fr. Pierre Klossowski, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1959, p. 325. La formule se retrouve dans le cours du Bauhaus (1922), *op. cit.*, p. 463.

20. Voir Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, *op. cit.*, p. 17 : « Or cette direction de trajet n'était pas plus marquée alors qu'une autre, ou plutôt elle n'existait pas encore, ayant été créée par le trajet lui-même », « La possibilité d'une chose n'étant jamais [...] que le mirage, dans le passé indéfini, de la réalité une fois apparue », p. 19. Voir les analyses de Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* [1966], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 99-100.

21. Voir la critique de Gaston Bachelard dans *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1992 [1931], et Denis Bertrand, « Émotion et temporalité de l'instant. Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit* », dans *Régimes sémiotiques de la temporalité*, dir. Denis Bertrand et Jacques Fontanille, Paris, PUF, 2006.

22. Sur l'œuvre comme un continué de sa genèse, voir *Le Style en mouvement*, *op. cit.*, p. 36 et sur le principe de continuité dans l'œuvre moderne, Tiphaine Samoyault, « Le présent illimité », *Littérature*, n° 125, mars 2002.

suspens, l'hétérogène, mais aussi l'informe : ce qui n'a pas ou pas encore de forme, qui est en train de prendre forme²³.

L'informe est un domaine à explorer, pour lequel les arts plastiques offrent des exemples intéressants²⁴. Sur le rapport de la non-figure à la figure, Henri Maldiney cite une note de *Journal* de Delacroix sur une esquisse de Rubens : « Il semble, dans ces linéaments à peine tracés, que mon esprit devance mon œil et saisisse la pensée avant qu'elle n'ait pris une forme », et il suggère que ces « "linéaments" qui chiffrent l'image rubenienne du monde ne s'identifient pas avec la trajectoire écrite d'un tracé. Ils ne sont pas des objets de perception mais des structures perceptives. Esquisses motrices, leur action est une avec leur genèse²⁵ ». Ces « esquisses motrices », il les retrouve d'une certaine façon dans la couleur chez Cézanne commentant Flaubert :

Vous savez que lorsque Flaubert écrivait *Salammbô*, il disait qu'il voyait pourpre. Eh bien quand je peignais ma *Vieille au chapelet*, moi, je voyais un ton Flaubert ; une atmosphère, quelque chose d'indéfinissable, une couleur bleuâtre et rousse qui se dégage, il me semble, de *Madame Bovary*. J'avais beau lire Apulée pour chasser cette obsession qu'un moment je craignis dangereuse, trop littéraire. Rien n'y faisait, le grand bleu roux me tombait, me chantait dans l'âme. J'y tombais tout entier²⁶.

Il les retrouve aussi chez Van Gogh : « L'artiste ne perçoit pas des objets ; il est sensible à un certain rythme – singulier et universel – sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses, et qui érode et corrode les objets jusqu'à ce qu'ils soient assez légers, assez dégagés de l'esprit de pesanteur, pour pouvoir entrer dans la danse²⁷. » Ce rythme des « esquisses motrices » s'exprime littéralement dans le « Final Unfinished portrait » de Francis Bacon (proche du *componimento inculto* de Léonard de Vinci dans le dessin de sainte Anne), et dans la chorégraphie qu'il a inspirée à William Forsythe, retraçant au sol le dessin de Bacon par les mouvements de son corps : « Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)²⁸ ».

Paul Klee ouvre sa « Confession du créateur » par une déclaration devenue célèbre : « L'art ne rend pas le visible, il rend visible²⁹. » En écho à ce manifeste, Gilles Deleuze écrit dans son *Bacon* : « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces³⁰. » Ce propos s'applique à Bacon, qui ne fait pas d'esquisse, mais peint des diagrammes, « traits de sensation », « traits manuels », « non

23. Sur l'hétérogène et l'inachevé, voir *Le Style en mouvement*, op. cit., chap. IV et V ; sur l'informe, voir Bernard Vouilloux, *L'Œuvre en souffrance*, Paris, Belin, 2004, chap. VII.

24. Voir Marianne Jakobi, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS Éditions, 2006 et « Nommer la forme et l'informe. La titraison comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet », *Genesis*, n° 24, « Formes », 2004 (article en ligne sur le site de l'ITEM) qui renvoie à une bibliographie nourrie sur la question de l'informe en art.

25. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Paris, L'Âge d'Homme, 1973 et 1994, p. 63.

26. *Ibid.*, p. 18, extrait du *Cézanne* de Joachim Gasquet. Voir les *Conversations avec Cézanne*, éd. critique de P. M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 111.

27. *Ibid.*, p. 18.

28. Reproduit dans le catalogue de l'exposition au Louvre, « Corps étrangers. Danse, dessin, film », *Beaux-Arts magazine*, automne 2006.

29. Traduction de Constance Naubert-Rieser, *La Création chez Paul Klee*, op. cit., p. 127 (« *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar* »).

30. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 57.

représentatifs », « non narratifs », qui permettent d'« êtreindre ce chaos non figuratif³¹ ». Dans les manuscrits littéraires, l'analogie pourrait se faire avec les premières notes scénariques, ou les premières esquisses rédactionnelles, ou encore le dessin, quand il sert de modèle scénarique, comme chez Günter Grass. Ce mouvement d'exploration nous entraîne vers une étude spécifique des styles de l'informe, du style de ce qui est sans forme et de ce qui prend forme(s), au pluriel et au singulier, vers une dynamique de la mise en forme.

Une telle approche conduit à s'interroger sur les formes en transformation, qui procèdent non d'une intentionnalité préalable et définitivement arrêtée, mais d'une intentionnalité en acte ou en processus³². Dans ses *Entretiens* avec David Sylvester, Francis Bacon souligne le rôle de l'accident, du pinceau, dans l'invention de sa peinture : « Aussi, je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y ait peinture³³. » Il suggère aussi le rôle, dans son travail, de « l'idée d'après-coup » : « En vérité, je ne réalise pas mes peintures en pensée, vous savez. Je pense à la disposition des formes, puis je regarde les formes se former d'elles-mêmes³⁴. » Gilles Deleuze commente ainsi les transformations de *Peinture* :

Dans « *Peinture* » de 1946, il voulait « faire un oiseau en train de se poser dans un champ », mais les traits tracés ont pris soudain une sorte d'indépendance, et suggéré « quelque chose de tout à fait différent », l'homme au parapluie³⁵.

La déformation crée non une autre forme autonome,

mais *des rapports tout différents*, qui engendrent l'ensemble d'une Figure comme l'analogie esthétique de l'oiseau [...]. Le diagramme a donc agi en imposant une zone d'indiscernabilité ou d'indéterminabilité objective entre deux formes, dont l'une n'était déjà plus et l'autre pas encore : il détruit la Figuration de l'une et neutralise celle de l'autre. Et entre les deux, il impose la Figure, sous ses rapports originaux. Il y a bien changement de forme, mais le changement de forme est déformation, c'est-à-dire création de rapports originaux substitués à la forme : la viande qui ruiselle, le parapluie qui happe, la bouche qui se dentelle³⁶.

Et c'est bien une forme de l'entre-deux qui se substitue à la forme intentionnelle première, une forme hybride :

Ainsi pour une tête, on part de la forme figurative intentionnelle ou ébauchée. On la brouille d'un contour à l'autre, c'est comme un gris qui se répand. Mais ce gris n'est pas l'indifférencié du blanc et du noir, c'est le gris coloré, ou plutôt le gris colorant, d'où vont sortir de nouveaux rapports (tons rompus) tout différents des rapports de ressemblance³⁷.

31. *Ibid.*, p. 96.

32. Voir Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, trad. fr., Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991.

33. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Genève, Skira, 2005 [1996], p. 24-25. Commentant plus avant le lien de la peinture et de la philosophie chez Valéry, Jean-Michel Rey interroge l'idée d'« une pensée picturale qui prendrait consistance dans l'acte même de peindre et qui ne saurait jamais être antérieure à celui-ci », *Entretiens avec Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 22.

34. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 134.

35. Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 146.

36. *Ibid.*, p. 147-148.

37. *Ibid.*, p. 148.

Le ton « rompu » maintient « l'hétérogénéité de la tension » : « le ton "rompu", le mélange inégal, conserve l'hétérogénéité ou la tension des couleurs. La peinture du visage sera *et rouge et verte, etc.* »³⁸.

La dimension processuelle de l'œuvre plastique, comme celle des manuscrits de travail dans la genèse textuelle, s'accompagne de formes en transition, de l'hybride et de l'hétérogène, dont les tensions animent le style de l'œuvre. Dans l'œuvre picturale, comme dans les brouillons d'écrivains, les tensions sont un facteur de rythme. Chez Klee, le mouvement naît de la tension des contraires, des contrastes de couleurs et de lignes, du haut et du bas, de l'horizontal et du vertical, comme une transformation en acte³⁹. L'hétérogène peut se rencontrer dans l'œuvre imprimée, mais c'est une composante majeure des manuscrits de travail où domine l'hétérogénéité des matériaux et des styles, des temporalités, la polyphonie de l'espace graphique et des voix⁴⁰.

La notion musicale de polyphonie, devenue courante aujourd'hui en littérature et en linguistique, depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine, est aussi utilisée dans les arts plastiques, et cette perspective intéresse l'étude des manuscrits de travail.

Polyphonie musicale et picturale

Peintre et musicien, Paul Klee s'intéresse très tôt au lien de la musique et de la peinture. Il perçoit dans la peinture la possibilité d'inscrire une temporalité qui dépasse la dimension purement linéaire, et qui allie la simultanéité et le mouvement. Il applique à son travail de peintre la notion musicale de polyphonie. La polyphonie désigne une composition musicale « de plusieurs voix, de plusieurs parties, chaque partie étant traitée de manière indépendante (écriture horizontale) mais formant avec les autres un tout⁴¹ ». Klee note dans son cours : « Polyphonie : théorie de l'harmonie, la théorie des accords. Simultanéité de plusieurs thèmes indépendants. La polyphonie, phénomène de simultanéité pluridimensionnelle », et transpose le principe de composition musicale dans l'organisation des formes et des couleurs du tableau : « Polyphonie chromatique : accord de plusieurs voix chromatiques⁴². » La polyphonie qualifie un espace-temps propre au tableau, qui est aussi suggestif pour les manuscrits.

Klee développe la comparaison de la peinture avec la musique dans une note de 1917 de son *Journal* :

La peinture polyphonique est en ce sens supérieure à la musique que le temporel y est davantage spatial. La notion de simultanéité s'y révèle plus riche encore. Pour bien représenter le mouvement rétrograde que j'imaginai en musique, je rappellerai les images reflétées sur les vitres latérales d'un tramway en marche⁴³.

38. *Ibid.*, p. 148, n. 148.

39. Voir Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, et les commentaires de Constance Naubert-Riser, *La Création chez Paul Klee*, *op. cit.* et de Stefan Mroczkowski, *Paul Klee. Temps du peintre*, Paris, L'Harmattan, 2002. Voir aussi l'excellent *Paul Klee. Painting music*, de Hajo Düchting, traduit de l'allemand en anglais par Penelope Crowe, Prestel, 2008.

40. Voir *Le Style en mouvement*, *op. cit.*, chap. IV.

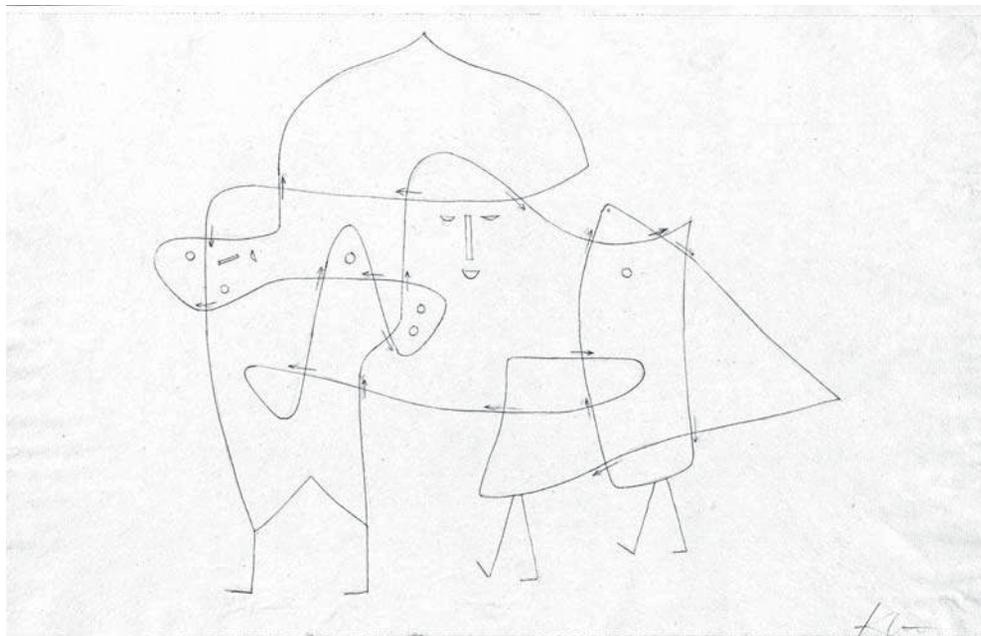
41. *Dictionnaire culturel en langue française*, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

42. Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, p. 519 et 520.

43. Paul Klee, *Journal*, *op. cit.*, p. 343.

Polyphonies

Le projet de mettre l'espace en mouvement⁴⁴ rencontre les recherches esthétiques de Delaunay sur le « mouvement simultané », fondées sur une rythmique de la couleur. Klee donne pour titre premier *Mobilité polyphonique*, à l'aquarelle *Abstraction polyphonique* (1930)⁴⁵. Chez Klee, l'espace polyphonique du tableau suppose un trajet du regard qui suive le mouvement des lignes, dans leur progression et leur mouvement de retour et d'entrelacement (voir fig. 1) : le mouvement est bien celui d'une composition organique, qu'anime le regard du spectateur.



1 : Paul Klee, *Zur Gruppe geschlungen* [Enlacés en un groupe], 1930, 257. Plume sur papier sur carton, 28/27,5 x 46,5 cm. Zentrum Paul Klee, Bern © ADAGP, Paris 2010

Klee applique le terme « polyphonique » à des œuvres de la fin de la période du Bauhaus, datées du début des années trente. Elles comprennent des dessins aux lignes en mouvement qui se croisent, et des tableaux en couleur, principalement des aquarelles, ou des huiles, alliant une architecture géométrique avec la technique du pointillisme (voir fig. 2)⁴⁶. Dans toutes ces œuvres polyphoniques, les espaces sont distingués et reliés par le contour de lignes (courbes ou géométriques) qui se recoupent et délimitent des surfaces en intersection, partiellement superposées. Des espaces et des formes distincts sont ainsi placés en correspondance et reliés par la continuité des lignes et leur intersection, et par l'éventuelle superposition des couches de couleur, dans une même simultanéité. Le dessin à la plume ou au crayon crée une figure

44. Constance Naubert-Riser, *La Création chez Paul Klee*, op. cit., p. 61. Sur l'interprétation de Delaunay par Klee, qui traduit en allemand le texte *De la lumière*, voir Constance Naubert-Riser, p. 58-62.

45. Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, op. cit., note de la page 520.

46. Ces œuvres, conservées au Centre Paul Klee de Berne, sont reproduites, pour certaines, dans le livre de Hajo Düchting, *Paul Klee. Painting music*, op. cit., p. 65 et suiv., au chapitre « Polyphonic painting ». *Mobilité polyphonique* se trouve p. 68.

entrelacée de lignes (voir la figure 1, ou bien les dessins reproduits dans les *Écrits* de Klee : l'étude pour le dessin *Fuite de soi-même (premier stade)* (1931), ou le tracé de lignes à deux voix⁴⁷). Dans la peinture chromatique, les voix sont les formes colorées et les tons de clair-obscur, qui se superposent partiellement. Ainsi, les *Jumeaux* entrecroise des parties unies et d'autres striées (1930)⁴⁸. L'huile sur toile *Bateaux à voile* (1927, voir fig. 3) croise des triangles de couleur au contour rehaussé de traits noirs, dont les figures solidaires forment une structure composée « de plusieurs instants et de plusieurs mouvements simultanés (combinaison spatio-temporelle des mouvements). Images planes exprimant une mesure à plusieurs temps sur une surface de base animée d'un léger mouvement, rythmées et caractérisées par une polyphonie polychrome⁴⁹ ». L'aquarelle crée des transparences polyphoniques. Ainsi, *Blanc polyphoniquement serti* (1930, voir fig. 4) s'organise autour d'un centre formé d'une réserve de papier blanc, serti dans une structure quadrillée concentrique, formée de rectangles qui se recouvrent partiellement. Dans l'effet polyphonique de ce tableau, l'architecture croisée des lignes soutient la superposition des transparences colorées de l'aquarelle, ce que souligne Stefan Mroczkowski :

Les mélanges se font sur le papier et créent des accords nouveaux. Klee ne prépare pas un ordre au tableau, mais il favorise le rythme pictural vivant, le tableau en tant qu'expérience. [...] Chaque couche d'aquarelle unie, en glacis, crée une variation agissant de concert avec d'autres et selon une structure générale, comme une mélodie principale. Ensuite, par la disposition concentrique des zones de couleur, la tonalité générale de l'œuvre va s'assombrissant vers les bords ; et ce sont les glissements successifs des couches de glacis sur le support qui donnent cette impression de mouvement et de contre-mouvement⁵⁰.

La polyphonie tient à la coprésence des « voix » dans l'espace du tableau, mais bien aussi à leur surimpression temporelle : l'aquarelle chronographique inscrit une profondeur mémorielle dans la transparence⁵¹. Les aquarelles peuvent aussi comprendre plusieurs centres⁵². Cet art polyphonique est un art en mouvement, tant du point de vue de la production, que de la réception. Il présuppose un mouvement du regard, qui perçoit simultanément les superpositions de lignes et de couleurs et l'espace du tableau, mais doit en même temps se déplacer d'un élément ou d'un centre à l'autre, conduit dans ses déplacements, ses mouvements et contre-mouvements, à travers l'espace du tableau, par l'organisation des lignes et des couleurs. Le tableau *La Lumière et les arêtes* (1935, voir fig. 2), composé à partir de quatre couleurs, unit une technique pointilliste et une architecture géométrique, fondée sur des mouvements en quatre parties, qui se répondent selon un mouvement de répétition, de rotation et de miroir⁵³.

47. Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, op. cit., p. 296 et 300.

48. *Ibid.*, p. 118.

49. *Ibid.*, légende du tableau reproduit p. 278.

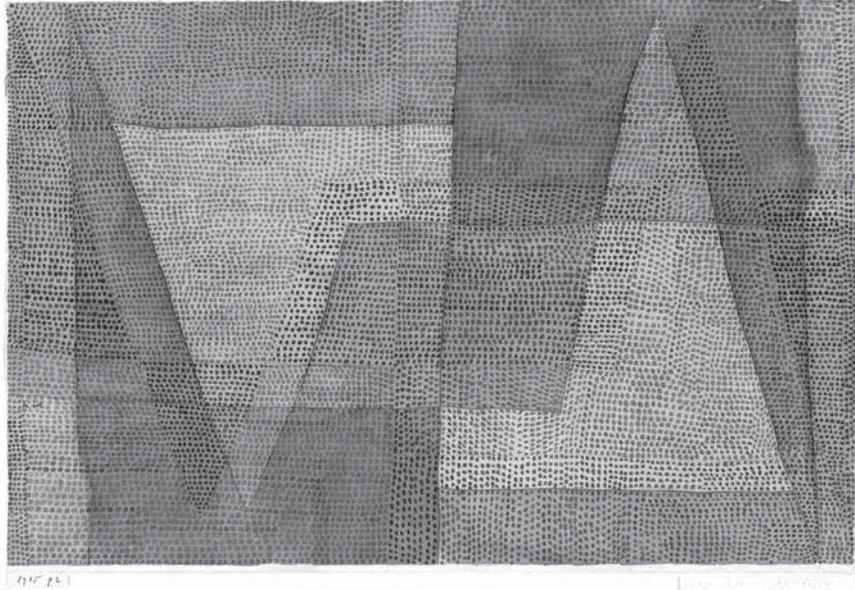
50. Stefan Mroczkowski, *Paul Klee*, op. cit., p. 44. Voir aussi le commentaire de l'éditeur des cours de Klee sur ce tableau : « "Polyphonique" doit être compris au sens de pénétration à plusieurs voix de différents tons de clair-obscur ou de couleur, comportant un caractère centriste et un éclairage en transparence », Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, op. cit., p. 374.

51. Voir Stefan Mroczkowski, *Paul Klee*, op. cit.

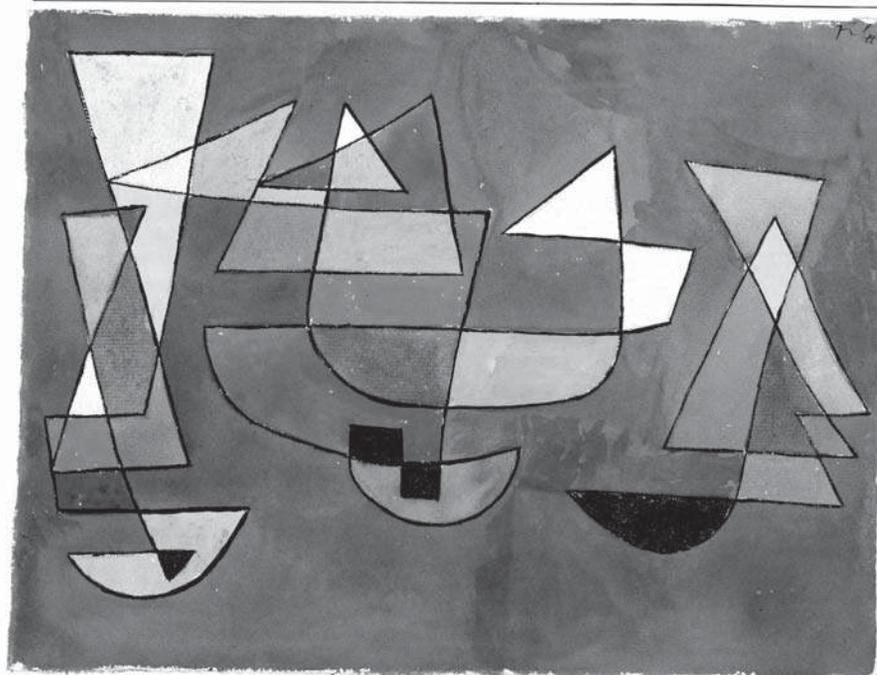
52. Voir le tableau *Architecture polyphonique* (1930), commenté *ibid.*, p. 44.

53. Voir Hajo Düchting, *Paul Klee. Painting music*, op. cit., p. 75-76, qui compare le mouvement du tableau au schéma musical de la fugue.

2 : Paul Klee, *Das Licht und die Schärpen* [La lumière et les arêtes], 1935, 102. Aquarelle et crayon sur papier sur carton, 32 x 48 cm. Zentrum Paul Klee, Bern © ADAGP, Paris 2010



3 : Paul Klee, *Segelschiffe* [Bateaux à voile], 1927, 225. Crayon et aquarelle sur papier sur carton, 22,8 x 30,2 cm. Zentrum Paul Klee, Bern © ADAGP, Paris 2010



Jean Dubuffet reprend à son tour la métaphore de la polyphonie. Voici ce qu'il dit à propos de la technique picturale des assemblages :

Je crois bien que le principe de juxtaposer des fragments est fécond pour la création. Pas seulement pour elle ; aussi dans le domaine de la pensée. Il introduit la polyphonie dans celle-ci. Ce dont la pensée souffre, ce qui lui brise les ailes, c'est la constante aimantation qu'exerce sur elle l'univoque. Cette aimantation l'ankylose. La polyphonie l'en libère. C'est de la pluralité simultanée qu'a besoin la pensée pour voler à l'aise. Pluralité d'optiques, pluralité de visées sans souci qu'elles s'opposent. C'est peut-être de cacophonie qu'il faudrait parler, plutôt que de polyphonie. La pensée s'exerce sur plusieurs rails qui se chevauchent et se contrecarrent, et non pas sur un rail unique comme s'obstine à la confiner la culture traditionnelle. Il faut lui restituer sa multiplicité⁵⁴.

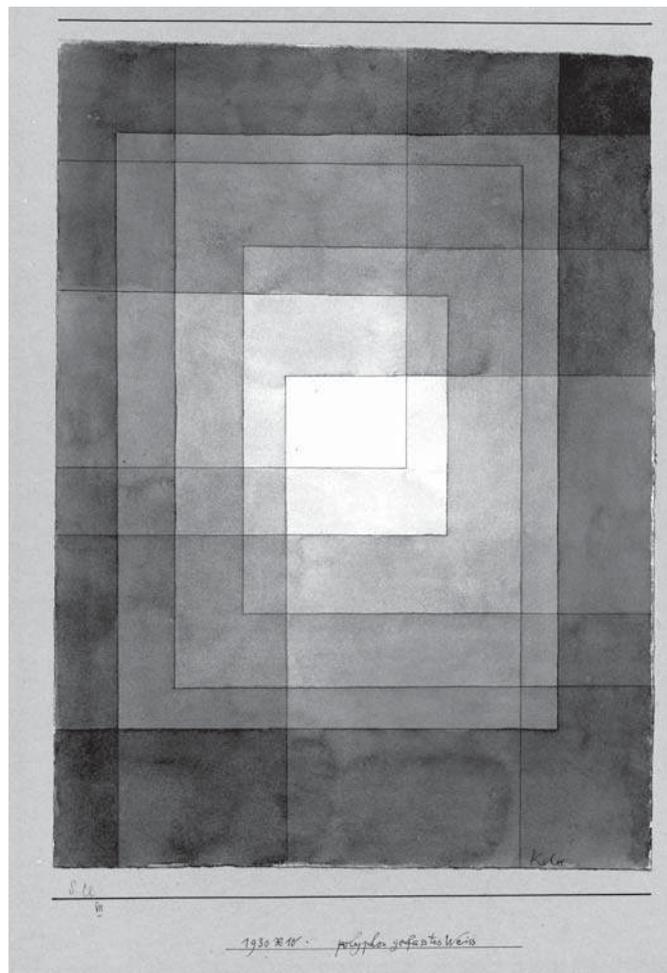
À la « simultanéité pluridimensionnelle » de Klee, fait écho la « pluralité simultanée » de Dubuffet, qui insiste davantage sur le multiple et les tensions contradictoires, et sur les voies plurielles de l'invention et de la réception, présentés comme de nouveaux chemins de la pensée. Mais le point fondamental en commun est la réflexion sur la multiplicité simultanée dans l'espace-temps de l'œuvre, fondée en particulier sur les « chevauchements », et la mise en relation, par « la pluralité d'optiques », de la création et de sa réception. Le refus de l'« univoque » nous conduit de l'espace du tableau à la polyphonie vocale dans les manuscrits.

Polyphonie des manuscrits

La temporalité de l'écriture, linéaire, semble ne pas pouvoir s'adapter aux propriétés des arts spatio-temporels, ce que souligne Klee : « Ce que les arts, dits de l'espace, ont depuis longtemps réalisé, ce que l'art temporel de la musique a également créé avec une concision de sons pleine d'expression par la polyphonie, ce phénomène de la présence simultanée de plusieurs composantes d'une même unité, qui a permis au drame d'atteindre ses plus hauts sommets, nous n'en avons toujours pas percé le secret, malheureusement, dans le domaine didactique de la parole⁵⁵. »

54. Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 16-17.

55. Paul Klee, *Écrits sur l'art I*, op. cit., p. 86.



4 : Paul Klee, *Polyphon gefasstes Weiss* [Blanc polyphoniquement serti], 1930, 140. Plume et aquarelle sur papier sur carton, 33,3 x 24,5 cm. Zentrum Paul Klee, Bern © ADAGP, Paris 2010

Pourtant, les réflexions sur la polyphonie en art permettent de reconsidérer la polyphonie des manuscrits. Notons qu'à peu près à la même époque où Paul Klee enseigne au Bauhaus, Mikhaïl Bakhtine prépare *La Poétique de Dostoïevski* (1929)⁵⁶. Il met en lumière la polyphonie du roman, fondée sur la coexistence de points de vue en interaction, le dialogisme de l'énonciation⁵⁷, et souligne la dimension spatiale de ce roman : « Dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la coexistence et l'interaction. Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace et non dans le temps⁵⁸. »

La perspective des manuscrits est bien aussi celle d'un espace-temps de l'écriture et de l'écrit, et non plus la seule dimension linéaire de la parole. Les pages des manuscrits de travail, pages tabulaires des scénarios, des listes, mais aussi de certaines notes, pages raturées des brouillons, donnent à lire et à voir un espace-temps⁵⁹. La polyphonie du tableau, fondée sur la superposition partielle et l'entrelacement, le chevauchement, se retrouve dans les ratures, les surcharges, les additions, l'espace métamorphique des corrections en cours, en suspens, qui présentent souvent des formes syntaxiquement ou génétiquement hybrides, analogues à la superposition chronographique de l'aquarelle. L'espace-temps de la page se présente bien au lecteur comme simultanée, alors que l'écriture s'est déroulée dans le temps et que la lecture, aussi, requiert du temps pour déchiffrer les pages et reconstruire les étapes chronologiques de l'écriture.

À la différence de l'imprimé, l'espace de la page du manuscrit de travail est polyphonique, avec la présence simultanée de plusieurs « voix » constituées par l'espace du texte et celui des marges. Le lecteur perçoit simultanément des relations qui sont successives et peuvent être séparées par de longues durées. Les marges qui entourent le texte peuvent contenir des expansions de ce texte mais également de petits scénarios, des bibliographies, des notes d'idées, des dessins. Parfois l'espace de la page éclate en petites unités scénariques, ou en notes hétérogènes. Les marges et versos des cahiers de brouillon de Proust sont emplis de notes rédactionnelles, accompagnées d'indications de régie précisant, de façon souvent encore incertaine, leur devenir et leur place dans la rédaction de l'œuvre. Coexistent dans les cahiers de brouillon sur une même page plusieurs temporalités d'écriture. Dans les cahiers de Proust, ces notations dispersées sont rattachées à l'œuvre en cours, mais elles

56. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation par Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Je remercie Almuth Grésillon d'avoir attiré mon attention sur la quasi-synchronie de cet emploi métaphorique de la polyphonie. Chez Klee, dont les remarques apparaissent cependant avant les années vingt, la polyphonie vient à peu près certainement de sa culture musicale. Il semble improbable qu'il ait eu vent des travaux de Bakhtine, qui n'étaient pas publics au début des années vingt. Selon Nadia Podzemskaïa, spécialiste de Kandinsky, le peintre ne cite jamais Bakhtine, alors qu'il fréquentait Jakobson, et il n'a pu, selon toute vraisemblance, servir de passeur entre Klee et l'auteur de *La Poétique de Dostoïevski*. Dans les années vingt, la métaphore de la polyphonie semble utilisée par plusieurs critiques russes, notamment par Komarovitch (cité par Bakhtine, p. 52).

57. « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski », *ibid.*, p. 32-33.

58. *Ibid.*, p. 60.

59. Sur l'espace graphique du manuscrit et la sémiotique de la page, voir les travaux de Louis Hay, repris dans *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002 ; *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 1989 ; *Genesis*, n° 10, 1996 (notamment l'article de Claire Bustarret sur les instruments graphiques) ; Robert Pickering, « Écriture et unité de la page chez Valéry », *Genesis*, n° 7, 1995 et Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, chap. II.

peuvent associer simultanément des fragments divers, dont le lien est l'instance énonçante, en particulier dans les carnets. La contiguïté des notes, à des années de distance, peut être source d'invention. Pierre Michon a souligné le rôle des coïncidences engendrées par la relecture de ses propres carnets⁶⁰. La « simultanéité pluridimensionnelle » qui spécifie la polyphonie d'un tableau se trouve donc bien dans les manuscrits de travail. Et l'on retrouve aussi la composition à plusieurs centres qui appelle, corrélativement, une pluralité de points de vue. Le lecteur se trouve sollicité par un espace-temps pluriel du manuscrit, et doit aussi recourir à une pluralité de points de vue pour interpréter l'avant-texte. Toutefois, la comparaison avec la polyphonie picturale ne peut être menée complètement. La page du manuscrit n'a pas l'autonomie du tableau, et ne forme pas une composition organique semblable à celle de l'œuvre d'art.

La polyphonie de l'espace-temps du manuscrit de travail s'accorde avec une autre forme de polyphonie, bien distincte du domaine pictural, la polyphonie énonciative. La polyphonie prend alors plusieurs aspects en continuité.

Elle prend l'aspect d'une voix qui se démultiplie en plusieurs instances⁶¹. Le « Je » proustien dans les cahiers peut ainsi désigner sous un même pronom plusieurs figures énonçantes : l'instance écrivante, le narrateur (autre sujet d'énonciation) du roman à venir ou le personnage, troisième sujet d'énonciation. Mais dans les carnets, il recouvre d'autres instances : biographique, onirique, fictionnelle, en continuité avec le projet en cours de la fiction. Les marginales de *Lucien Leuwen* instaurent un dialogue entre l'énonciateur stendhalien, « Dominique », autre pseudonyme, et l'auteur. Les marginales des écrits stendhaliens mettent en place un dialogue de soi à soi, mais aussi une forme de dialogisme avec le lectorat futur et les autorités de censure.

Cette expansion énonciative, subtile, liée à la dimension privée du manuscrit où s'inscrit cependant très finement la socialité de l'écriture, est commune à plusieurs écrivains. Sade, Flaubert, Zola⁶², Proust, Barthes, et d'autres, dédoublent l'instance de lecture et d'écriture, et commentent en marge, ou, plus rarement, au fil du texte, le texte en cours en vue des réécritures à venir. Cette relation métaénonciative au rédactionnel, qui s'exprime le plus souvent dans des notes de régie, inscrit doublement la polyphonie : comme un rapport dialogal avec le futur scripteur, et comme une relation de simultanéité plurielle de la marge et de la page, dont les espaces sont en interaction énonciative.

Au cœur des manuscrits se développe ainsi une polyphonie énonciative, au sens où Oswald Ducrot reprend la notion une cinquantaine d'années après Bakhtine : celui d'une locution plurielle, dissociant les rôles énonciatifs du locuteur et de l'énonciateur⁶³. Mais

60. Voir Pierre Michon, « Les carnets inédits de *La Grande Beune*. Entretien avec Pierre-Marc de Biasi », *Genesis*, n° 18, 2002, p. 119, repris dans Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

61. Jean-Louis Lebrave parle de « double locution polyphonique » à propos des effets de dédoublement du scripteur en lecteur, « La critique génétique et l'étude des processus d'écriture littéraire », dans Michel Fayol (dir.), *Production du langage*, Paris, Hermès Science Publications, 2002, p. 260.

62. Sur le dialogue privé dans les manuscrits de Zola, voir Almuth Grésillon, « Langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée », *Langages*, n° 147, septembre 2002.

63. Oswald Ducrot expose sa conception de la polyphonie dans le dernier chapitre de *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

la polyphonie des voix et des points de vue rencontre le dialogisme bakhtinien, au sens de l'effet de résonance et de réactivité, souvent polémique, d'un énoncé à d'autres discours, et de l'interaction sociale des discours. Celui-ci se fait entendre aussi dans la relation intertextuelle de la genèse et sa dimension mémorielle⁶⁴. Le manuscrit fait résonner par allusion ou citation la voix d'autres discours, la présence d'autres styles dans son propre style qui peut être une réponse à ces manières d'écrire. La superposition polyphonique des voix se joint à la surimpression mémorielle des discours cités, évoqués ou transformés.

La polyphonie linguistique peut enfin concerner, dans les écrits fictionnels, non plus les seules figures de l'énonciateur, mais la relation entre la voix d'un narrateur et celle de ses personnages qui se manifeste au discours indirect libre, et dans les effets de polyphonie énonciative dans les scénarios ou les brouillons. Ces effets de voix sont à relier aussi à la mise en place narratologique de points de vue narratifs ou descriptifs. L'étude stylistique de la genèse (notes, documents scénariques, brouillons rédactionnels) peut ainsi porter sur les transformations énonciatives et le développement des points de vue narratologiques, et s'attacher plus spécifiquement aux modulations des uns aux autres, à l'élaboration des passages entre énonciation et point de vue : la polyphonie linguistique est au cœur de la poétique narrative flaubertienne⁶⁵.

Styles de genèse

*La notion de style de genèse*⁶⁶

Une poétique de l'écriture en mouvement ouvre, comme il a été dit précédemment, vers deux orientations principales : une orientation transformationnelle qui s'attache aux transformations singulières d'une genèse, qu'elle aboutisse ou non à une œuvre publiée, et une orientation plus centrée sur une poétique de la genèse, portant sur le style des notes, des scénarios, des brouillons..., étant entendu qu'un dossier de genèse forme un tout dont les métamorphoses sont solidaires. Une telle poétique privilégie la transition, le mouvant, et le métamorphique, l'hétérogène et l'hybride, le multiple et le virtuel. C'est une poétique du suspens et de l'inachevé.

On peut alors se demander si l'ensemble d'une genèse ne relèverait pas aussi d'une rythmique spécifique. S'il est en effet des pratiques d'écriture propres à un écrivain et qui constituent une forme de signature, ces pratiques se modifient d'une œuvre à l'autre, selon le genre et le temps de l'œuvre (son époque, sa place dans la vie de l'auteur, sa durée). Peut-on allier en ce domaine le singulier et le typique dans le spécifique⁶⁷ ? Le style de genèse touche

64. Pour une réflexion générale, voir Daniel Ferrer, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », dans *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, dir. Paul Gifford et Marion Schmid, Rodopi, 2007, et sur les dossiers de Zola et de Proust : Philippe Hamon, « Échos et reflets », *Poétique*, n° 109, 1997 et Anne Herschberg Pierrot, « Notes sur la mort de la grand-mère », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 36, 2006.

65. Sur la polyphonie dans les manuscrits de Flaubert, voir Anne Herschberg Pierrot, « Effets de voix dans *Madame Bovary* », *Modern Language Notes*, French Issue, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, septembre 2007, vol. 122, n° 4. Sur un autre plan, Gisèle Séginger montre la « vocalisation de l'érudition » dans *La Tentation de saint Antoine*, dans « Chorégraphies scripturales de Flaubert. De l'inspiration à l'aspiration », *Genesis*, n° 11, 1997, p. 93.

66. Pour une étude plus systématique du style de genèse, dont je développe ici certains points, je renvoie à l'article « Styles de genèse », *La Licorne* (2010).

67. Voir sur ce point, « La notion de style de genèse », art. cit.

à la combinatoire d'une pratique d'écrivain et de la réalisation d'une œuvre singulière dans ses manuscrits. Le style de genèse implique en effet, en plus de l'étude des seuls manuscrits, un savoir fondé sur d'autres traces écrites : correspondances et journaux des écrivains, entretiens, témoignages de proches (textes, photographies, films). Il s'inscrit dans une histoire de l'écriture et dans l'histoire tout court : la singularité spécifique n'est pas détachée du collectif. Il faut ainsi prendre en considération les pratiques de l'écriture et de la lecture, l'état du régime politique et de la censure, les contraintes idéologiques, et rechercher ce qui, dans l'histoire publique et la vie de l'écrivain, peut avoir une incidence sur son écriture.

Un ensemble de questions pourrait ainsi porter sur les méthodes de travail, attestées par les manuscrits et par ce que disent les écrivains dans leurs journaux, leur correspondance, ou leurs entretiens, sur l'écriture de leurs œuvres : par exemple, sur le rôle de la mémoire dans l'invention, et de l'oralité dans l'écrit (en particulier les techniques de dictée, la pratique du gueuloir et des lectures orales)⁶⁸, sur la part de la programmation et du rédactionnel, sur les déclencheurs de l'écriture et ses modes d'engendrement, sur le moment d'éventuelles réécritures (au brouillon, sur épreuves imprimées, ou sur ordinateur), sur le rythme. J'insisterai ici plus particulièrement sur la question de la rythmique, comprise comme le mouvement spécifique de la genèse, sur la rythmique d'ensemble et la rythmique impliquée par les styles graphiques et les styles de lecture.

Une rythmique spécifique

Plus qu'une typologie des styles de genèse, qui ferait abstraction du mouvement et de l'historicité de chaque genèse, il convient de rechercher la rythmique propre à chaque genèse, comme une notion compatible avec l'historicité singulière. Chaque genèse possède une rythmique spécifique, non pas au sens de la répétition d'un même schéma, mais d'une organisation dans le temps, fondée sur des moments accentués⁶⁹. « L'œuvre d'art est un unique rythme », dit Hölderlin⁷⁰. Cette rythmique propre à chaque genèse fédère à la fois du discours, des durées et des tempos, et une gestuelle.

La rythmique concerne bien entendu le discours. Elle se manifeste ainsi, de manière spécifique, dans le style elliptique des carnets, des scénarios, des notes comme dans le style rédactionnel des brouillons et des manuscrits, où la ponctuation joue un rôle primordial. Dans les scénarios des romans de Flaubert ou dans ses notes de voyage, les tirets contribuent à relier les notations nominales, épisodes ou notations visuelles et créent une rythmique du sens. Dans

68. Voir sur le sujet Jean-Louis Lebrave, « De la substance de la voix à la substance de l'écrit », *Langages*, n° 147, septembre 2002. Pour une première approche de la notion de « style de genèse », voir *Le Style en mouvement*, *op. cit.*, chap. III.

69. L'idée d'une rythmique de la genèse est inspirée des travaux d'Henri Meschonnic sur le rythme, et de son analyse de l'article de Benveniste. Voir notamment *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, et Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, où le rythme est défini comme « l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture », p. 41. L'idée d'un « rythme génétique » est évoquée par Marion Schmid à propos des genèses de *L'Éducation sentimentale* et de *À la recherche du temps perdu*, dans *Processes of Literary Creation. Flaubert and Proust*, Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 1998, p. 190 et 191. Voir aussi Jacques Neefs, « La sphère des manuscrits », dans *Diderot, autographes, copies, éditions*, Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990, p. 10.

70. Cité par Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 42.

les notes de cours de Roland Barthes, intermédiaires entre l'écrit et l'oral, la ponctuation des tirets marque le tempo discursif, instaurant une pause et une accentuation prosodique, soulignant une correction, une objection, un nouveau départ argumentatif. Chez Flaubert, ils ont aussi, au cours de l'écrit – avec des effets variables selon les moments et les lieux rédactionnels – un rôle prosodique d'intensité et de marquage accentuel de la voix, et ils contribuent à inscrire la temporalité dans l'écriture⁷¹. Mais la rythmique intervient aussi dans l'organisation des documents de genèse (notes, scénarios, fragments rédigés, brouillons successifs, mises au net), de façon singulière pour chaque œuvre. La rythmique de la genèse varie selon la présence ou non de programmes, en interaction avec la rédaction, selon que le scripteur prévoit une esquisse d'ensemble, modifiable, ou qu'il rédige en improvisant, en se laissant porter par les développements du texte et les bifurcations des mots comme Claude Simon⁷². Elle diffère chez un même écrivain, suivant les genres et les œuvres : « Et chaque texte vient avec son propre rythme, son propre tempo. Chaque texte est une partition différente », dit Pierre Michon⁷³. Il est probable qu'une œuvre rédigée dans une durée assez longue, comme *À la recherche du temps perdu*, intègre plusieurs rythmes d'écriture. Chaque œuvre a de ce point de vue un profil de genèse lié à l'organisation et à l'interaction de ses éléments et aussi à l'intensité et la durée du travail : rythmique des notes de lecture, des notes brèves prises sur le motif, des scénarios et des plans⁷⁴, rythmique du rédactionnel spécifique à chaque œuvre et relative à chaque écrivain. Flaubert reprend l'incipit rédigé en tête d'un scénario ou d'un brouillon, et cette phrase d'attaque sert à lancer le développement, qui est travaillé et recopié dans son état nouveau de page en page, avec des accents d'intensité, de densité répétitive selon les morceaux, plus ou moins travaillés, créant des reprises sérielles, rythmées par l'accentuation de l'attaque⁷⁵. Chez Pierre Michon, la rythmique du texte à faire et de son écriture prime même sur toute autre considération : « le rythme est premier ». La brièveté et l'intensité de la prose sont en relation directe avec l'intensité des séances d'écriture : « bien sûr que je travaille de façon intense et qui dure peu. Ce que je me demande, et peut-être ce que je demande à la littérature, est que la rédaction d'un texte soit une fabuleuse demande d'énergie, aveugle mais très consciente, pleurante et riante, limitée dans le temps, comme la copulation⁷⁶ ».

La durée de la genèse est ainsi une composante de sa rythmique. Un premier plan peut rester dans les dossiers pendant des dizaines d'années avant d'être relu et repris dans la genèse rédactionnelle d'une œuvre : c'est le cas de *Saint Julien l'Hospitalier*, c'est le cas d'autres

71. Henri Bergson remarque l'importance de la diction à haute voix, qui offre une première approche du texte et permet de prendre en compte sa temporalité par la ponctuation et le rythme : « Les marquer comme il faut, tenir compte des relations temporelles entre les diverses phrases du paragraphe et les divers membres de phrase, suivre sans interruption le *crescendo* du sentiment et de la pensée jusqu'au pont qui est musicalement noté comme culminant, en cela d'abord consiste l'art de la diction », *La Pensée et le Mouvant*, *op. cit.*, p. 94.

72. Il existe toutes sortes de variations continues entre l'écriture dite à « programme » ou « à structuration rédactionnelle », voir Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 33. Sur les « processus de genèse phrastique », voir Stéphane Bikialo et Sabine Pétillon, « La phrase et le style : des invariants processuels à la variance individuelle », *Pratiques*, n° 135-136, décembre 2007.

73. Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 184.

74. Sur les transformations rythmiques de l'écriture flaubertienne, en particulier de l'écriture scénarique, voir Gisèle Séginger, « Chorégraphies scripturales de Flaubert. De l'inspiration à l'aspiration », art. cit.

75. Voir *Le Style en mouvement*, *op. cit.*, p. 47 et chap. VI.

76. *Ibid.*, p. 206 et 204-205.

œuvres, qui, esquissées dans un premier temps, sont complètement transformées des années après. De même, la genèse à durée continue de *Madame Bovary* se distingue de la composition en deux temps avec rupture interne de *Bouvard et Pécuchet*. La vitesse de rédaction peut se modifier au gré des œuvres et selon les genres : chez Sartre, l'écriture philosophique s'oppose à l'écriture littéraire, plus travaillée. Il y a, selon la formule de Bergson, des « tensions de durée » dans la genèse des œuvres, d'une durée qui est hétérogène, et souvent discontinue. Dans cette rythmique de la genèse, il importe aussi de considérer les moments de rédaction. Pour Jacques Roubaud, les « moments de prose » sont liés à l'écriture de l'aube, c'est aussi la pratique de Pierre Bergounioux, ou de Pierre Michon. Mais ce n'est pas le cas de tous... Nous connaissons par la correspondance de Flaubert le rythme de ses journées et de ses nuits de travail (comme les nuits de Proust, devenues légende, et matière fictionnelle). La rythmique d'une genèse implique donc bien le rythme du texte en cours, mais aussi la rythmique de son écriture : c'est-à-dire le rythme des rédactions (de l'improvisation aux réécritures nombreuses) qu'on peut lire dans les manuscrits, leur durée, leur temporalité, et la vitesse de la main. Les marges de la *Vie de Henry Brulard* nous renseignent sur l'organisation des séances de travail et la rapidité d'une écriture. Roland Barthes propose de distinguer « deux types de "main" et, partant, peut-être, deux types de "style" » : « l'écriture lente », « celle qui sans cesse a besoin de lever la plume, soit par surmoi de réflexion, soit par aphasie, impuissance à trouver tout de suite le mot », ou « celle qui, par homologie avec une certaine attitude mentale, a besoin d'appuyer, de faire pression sur le papier (ce qui prend du temps) : *inscrire/peindre*⁷⁷ », et l'écriture « *au galop* » de Proust. Il s'agit davantage d'un style de genèse que d'un style tout court. Car, si l'on admet que Stendhal et Proust relèvent d'un même rythme rapide, à l'encontre de la plume flaubertienne, souvent comparée à du plomb, leurs écritures ne se ressemblent guère. Chez Proust, il semble qu'il y ait une continuité entre le style de la genèse de l'œuvre et le style de l'œuvre. Roland Barthes voit un rapport entre la vitesse de la main et le « mouvement » de la phrase proustienne. Un nouveau rythme caractérise l'œuvre romanesque en train de « prendre », dont l'écriture « se complique » et « se surcharge de corrections jaillissantes⁷⁸ ». Pierre Michon souligne de même la « magie » des « moments de vitesse dans l'autographe » :

La vitesse d'inscription : c'est à cela qu'on voit une phrase dansée. Elle est peu lisible, elle tend vers la ligne droite, les *m* et le *n* sont des barres, les mots sont réduits à leurs italiques, elle attaque, elle fuit pour mieux régner. C'est que la graphie pour un instant va plus vite que la pensée, elle s'en libère, elle est la plus forte. Et la pensée qui court après est tout étonnée de se retrouver plus vraie au bout de la ligne⁷⁹.

77. Roland Barthes, *La Préparation du roman* (1978-1980), cours et séminaires au Collège de France édités par Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 339.

78. Roland Barthes, « "Ça prend" » (1979), *Œuvres complètes*, t. V, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 655 : « La graphie elle-même change : Proust, certes a toujours écrit, comme il dit "au galop" (et ce rythme manuel n'est peut-être pas sans rapport avec le mouvement de sa phrase) ; mais au moment où la *recherche* démarre, l'écriture change : elle se "resserre", "se complique", se surcharge de corrections jaillissantes. » Où l'on voit que le rythme regroupe le mouvement de la main (la scription), et le mouvement de l'écriture, de la phrase et de l'œuvre (de « la forme brève » à la « forme longue, filée, nappée »).

79. Pierre Michon, « Fait à la main », dans Marie Odile Germain, Danièle Thibaut (dir.), *Brouillons d'écrivains*, Paris, BnF, 2003, p. 188. Le tempo de l'écriture est étudié à propos de la genèse zolienne par Philippe Hamon comme un élément de l'*actio*, dans Philippe Hamon (dir.), *Le Signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*. Zola, Genève, Droz, 2009, p. 176.

Styles graphiques, gestes d'écriture

Si le tempo de la genèse contribue à définir son style, les pratiques graphiques, et les traces des gestes d'écriture composent aussi ce style. Le choix des supports et des instruments d'écriture, l'emploi des marges et des blancs dans la page, la présence de ratures, le collage matériel ou numérique... sont autant de manières de faire qui singularisent une genèse⁸⁰. La pratique privée du manuscrit prend place dans une histoire des techniques : du papier, de l'imprimerie, des instruments d'écriture, du crayon à la machine à écrire et à l'ordinateur, qui a considérablement modifié les formes de la réécriture. Il y a une rythmique du corps, qui s'investit dans la scription du manuscrit, la vitesse, dans la force et la grandeur du tracé, ou dans les soulèvements. Pour Pierre Michon, l'ordinateur permet un détachement progressif de la gestuelle de l'écriture vers l'abstraction du texte :

Dans un second temps je « mets au propre », comme on disait naguère, c'est-à-dire que je rends abstrait, je détache de moi et de ma gestuelle spécifique, je ne garde de ma gestuelle que ce qui apparaît dans les sons et les rythmes : je mets donc au propre sur ces machines à fabriquer du neutre, ou de l'universel, que sont la machine à écrire, jadis, et aujourd'hui l'ordinateur. Ce ne sont pas seulement des machines à fabriquer du neutre : l'ordinateur donne toujours des idées et des rythmes de dernière minute, combat ou seconde la pulsion organique du bras, conseille d'étonnantes corrections⁸¹.

En continuité avec la matérialité de la scription, la gestuelle, et plus largement, le rapport du corps à l'espace du travail intervient dans le style de genèse et accompagne des modes de composition particuliers (parfois une longue genèse sans écrire, avant d'écrire) et un rythme de rédaction spécifique – que l'écrivain compose en marchant (tel Rousseau), ou couché, qu'il écrive debout à son pupitre (tels Stendhal, Victor Hugo, ou Günter Grass), ou attablé à son bureau. La manière d'écrire retentit sur le mode d'écriture. La coïncidence entre la manière de la genèse et la manière de l'œuvre s'accomplit dans l'art de l'*action painting*, chez un artiste comme Pollock, où le geste du peintre, la projection sur la toile et la danse qui l'accompagne, forment avec la toile qui en résulte, la manière nouvelle de l'œuvre.

Le style de genèse peut même intégrer un style de vie, en contiguïté avec le style de l'œuvre. Pour Roland Barthes, l'espace de travail forme un style, une stylisation de soi, qui serait un prolongement de l'écriture. À propos du « grand feu l'hiver » chez Flaubert, il suggère : « le grand feu, c'est un *style* : induit une œuvre sûre, un programme à accomplir ; sorte de béatitude du travail ; l'imagination prend la place de l'érudition – ou plutôt dans le cas de Flaubert, le travail, l'artisanat du style : imagine-t-on Céline, Artaud, ayant besoin d'un grand feu pour écrire ? »⁸².

80. Pour plus de détails sur les « styles de la genèse », voir les travaux cités de Claire Bustarret et Anne Herschberg Pierrot, « Style et genèse des œuvres », art. cit.

81. Pierre Michon, « Les carnets inédits de *La Grande Beune...* », art. cit., p. 187.

82. Roland Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 304. Roland Barthes y évoque la « vie méthodique », le rituel initiatique à la préparation de l'œuvre : l'espace de travail, les horaires, la solitude.

Styles de lecture

Il est encore un autre aspect, corrélatif du style de genèse : c'est le style de lecture⁸³. Chaque genèse induit un style de lecture, lié aux parcours des manuscrits. Le chercheur généticien reprend, à la suite de l'écrivain, ces chemins de la genèse, plus ou moins complexes, dont il cherche à comprendre et à restituer le devenir chronologique. Les cahiers de Proust, par leur dimension éclatée, offrent des parcours labyrinthiques, balisés d'avertissements adressés au futur scripteur-relecteur. Pour rédiger son texte, celui-ci doit pouvoir se retrouver dans le dédale des additions, en marge des pages et sur les versos, et des renvois de cahier en cahier. En contrepartie, le manuscrit de travail de la *Vie de Henry Brulard* propose une lecture continue d'un manuscrit biffé d'une main légère, scandé par des blancs de ligne, entouré de marginales qui datent le manuscrit, commentent le style et la graphie, et anticipent le lecteur à venir. Ces deux styles de lectures contribuent à spécifier des styles de genèse.

À côté des parcours génétiques qui reconstituent la chronologie d'une écriture, il peut y avoir plusieurs sortes de lectures du manuscrit, comme la lecture en série de ses marges : lecture sérielle des notes de régie chez Proust, lecture des marginales de Stendhal, qui bordent le manuscrit de notations atmosphériques ou de sensations cénesthésiques. Il y a donc une rythmique de la lecture corrélative de la rythmique du manuscrit, intégrant des parcours pluriels.

Chaque genèse est unique – et c'est un événement historique – mais elle relève de catégories générales ou généralisables qu'en retour elle contribue à modifier, à démultiplier, voire à faire éclater : la singularité du style relève du spécifique⁸⁴. Ceci, on l'a vu, conduit vers deux orientations d'étude en interaction : une approche transformationnelle du style de l'œuvre en mouvement (le style de l'œuvre comprenant ses différents états), de l'informe à la mise en forme, sensible aux formes en transition, au métamorphique, à la rythmique d'une genèse ; une poétique des styles de la genèse, nécessairement dynamique, étudiant les styles des étapes de la genèse, l'espace-temps de la page et les styles graphiques, les formes de la polyphonie, et les figures d'énonciation, dialogiques et métadiscursives, et consacrée plus globalement aux styles de l'hétérogène, de l'inachevé et de l'informe.

Le style de genèse renouvelle la question de la signature et du style d'auteur par la pratique du travail de l'œuvre, qui intègre cette part du biographique qui s'investit dans l'écriture⁸⁵. Si le style de genèse d'une œuvre est fondé sur la spécificité historique d'un travail singulier, le style de genèse d'un écrivain se construit par abstraction, et par neutralisation des différences entre la genèse de ses œuvres. Le style de genèse ouvre les frontières du manuscrit à d'autres lieux d'énonciation qui commentent l'écriture, et intègre au style l'histoire singulière et les gestes de l'écriture. Mais l'œuvre et son dossier de genèse restent l'unité de mesure des singularités, et l'élément fondamental d'une pratique plurielle d'écrivain ou d'artiste.

83. L'idée est suggérée par Nathalie Mauriac dans son article de *Genesis*, n° 27, art. cit.

84. Gérard Genette rappelle la distinction entre l'identité numérique (matérielle, celle du manuscrit) et l'identité spécifique (celle du style), dans *L'Œuvre de l'art I*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 27-29. Voir aussi « Style et signification », dans *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

85. Voir aussi, ici même, la contribution de Sabine Pétilion.

ANNE HERSCHBERG PIERROT est Professeur à l'université Paris VIII et responsable de l'équipe Flaubert (ITEM, CNRS-ENS). Elle travaille sur le style et la genèse et l'inachèvement des œuvres en littérature et en art. Elle a publié sur le sujet *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Belin, 2005.

Anne Herschberg Pierrot, ahp@club-internet.fr

Résumés Chemins de l'œuvre

L'article croise le domaine de la littérature et celui de l'art pour étudier certains aspects des styles de la genèse qui mettent en jeu les relations de l'espace et du temps. Il prend appui sur les écrits et l'œuvre plastique de Klee pour réfléchir sur le mouvement de la genèse, et sur la polyphonie. D'origine musicale, la polyphonie tient en une simultanéité des voix, que transpose Paul Klee dans l'espace du tableau. Cette approche spatio-temporelle de la polyphonie dans les manuscrits renouvelle et complète l'approche linguistique de la polyphonie issue des travaux de Bakhtine et de Ducrot. Elle invite à penser le temps dans l'espace comme une rythmique. Prolongeant cette réflexion, on se demandera si la rythmique singulière de la genèse ne peut être considérée elle-même comme un style – un style de genèse – qui serait une signature privée de l'œuvre.

This article cuts across two fields, literature and art, so as to study certain aspects of the styles of genesis that involve the relationship between space and time. Starting from Klee's writings and works, we are led to reflect on the movement of genesis and on polyphony. As the origin of polyphony is musical, this polyphony is a simultaneity of voices which Paul Klee transposes into the space of the painting. This spatial-temporal approach of polyphony in manuscripts renews and completes the linguistic approach of polyphony derived from the works of Bakhtin and Ducrot. It calls for thinking time in space as rhythmic. Carrying this reflection further, we will see whether the singular rhythmic of genesis can itself be considered a style – a genesis style – that would be a private signature of the work.

Der Artikel setzt die Bereiche von Kunst und Literatur zueinander in Beziehung, um gewisse Stilaspekte der Genese zu untersuchen, in denen Raum und Zeit eine Rolle spielen. Er stützt sich in seinen Überlegungen zum Entstehungsprozess auf die Schriften und Malerei Klees. Die Polyphonie, musikalischen Ursprungs und Simultanität von Stimmen bedeutend, überträgt Klee auf den Raum des Bildes. In den Handschriften kann eine solche räumlich-zeitliche Auslegung der Polyphonie den linguistischen, auf die Arbeiten von Bakhtin und Ducrot zurückgehenden, Ansatz neu beleuchten und ergänzen. Aus dieser Sicht wären Zeit und Raum als eine Rhythmik zu denken. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob die besondere Rhythmik der Genese nicht selbst als Stil zu betrachten ist – ein Stil der Genese – der die persönliche Signatur des Werkes wäre.

Este artículo entrecruza los campos de la literatura y el arte para estudiar algunos aspectos de los estilos de la génesis que ponen en juego las relaciones entre el espacio y el tiempo. Se basa en los escritos y en la obra plástica de Klee para reflexionar sobre el movimiento de la génesis y sobre la polifonía. En su origen, musical, la polifonía consiste en una simultaneidad de voces, que Paul Klee transpone en el espacio del cuadro. Este enfoque espacio-temporal de la polifonía en los manuscritos renueva y completa el enfoque lingüístico de la polifonía basado en los trabajos de Bajtín y Ducrot. Incita a considerar el tiempo en el espacio como una rítmica. Como prolongación de esta reflexión, se planteará el interrogante de si la rítmica singular de la génesis no podría ser considerada en sí misma como un estilo – un estilo de génesis – que fuera la identificación privada de la obra.

Este artigo entrecruza o domínio da literatura com o da arte, para estudar certos aspectos dos estilos da genese que põem em jogo relações de espaço e tempo. Baseia-se nos escritos e na obra plástica de Klee para reflectir sobre o movimento da genese e sobre a polifonia. De origem musical, a polifonia consiste numa simultaneidade de vozes, que Paul Klee transpõe para o espaço do quadro. Esta abordagem espaço-temporal da polifonia nos manuscritos renova e completa a abordagem linguística da polifonia que se encontra nos trabalhos de Bakhtine e de Ducrot. Convida a pensar o tempo no espaço como uma rítmica. Na sequência dessa reflexão, poderá perguntar-se se a rítmica singular da genese não pode ela própria ser considerada como um estilo – um estilo de genese – que sirva de assinatura privada da obra.

L'articolo associa l'ambito della letteratura a quello dell'arte, e studia alcuni aspetti legati agli stili del percorso genetico che mettono in gioco le relazioni spazio-tempo. Esso si fonda sugli scritti e l'opera plastica di Klee, all'interno di una riflessione sul movimento del percorso genetico e sulla polifonia. Inizialmente requisito specifico della musica, la polifonia implica, allo stesso tempo, diverse voci, che Paul Klee trasferisce nello spazio del quadro. Tale approccio spazio-temporale della polifonia, seguito con il contributo degli autografi, rinnova e completa l'approccio linguistico della stessa nozione definita da Bakhtine e Ducrot e permette di analizzare il tempo proiettato nello spazio come una ritmica. Allargando la riflessione, si porrà la questione se la ritmica singolare della genesi possa essere considerata in sé come uno stile – uno stile genetico – quasi una intima impronta dell'opera.