

L'alibi de la manière
(...où il est rendu compte du style en mouvement,
de la manière du style, et du rythme sans la manière...)

La manière est l'autre du style. Elle représente même l'invisible du style. Cette situation singulière explique sans doute ce qui lui donne aujourd'hui, au prix d'une reconception radicale, son potentiel critique¹. Il reste que, si la manière est bien ce concept en devenir, à la fois pour la théorie du langage et la théorie de la littérature, elle ne cesse de hanter la notion de style jusque dans les approches actuelles les plus débattues de l'institution scientifique : sémio-linguistiques, esthétiques ou phénoménologiques. Certaines définitions en témoignent. Il en va ainsi de Jean Mazaleyrat et Georges Molinié qui, à l'article « style » du *Vocabulaire de la stylistique*, dans une première approximation, déclarent : « Sans doute s'agit-il, à tout le moins, d'une manière particulière qui infléchit *sui generis* une pratique littéraire. Le style est donc à la fois une somme et une résultante de déterminations langagières »². Autrement dit, cette manière particulière, qui ne saurait être spécifiée *a priori*, c'est-à-dire sans le recours au système individuel d'une œuvre, constitue ce seul en deçà duquel il n'est pas possible de réduire le style sans en nier immédiatement l'être et la fonction. Pour peu qu'on cherche à le caractériser avec rigueur, le style *présuppose* donc la manière qui se révèle théoriquement essentielle à l'acte de catégorisation dont il procède. L'objet de ces notes n'est pas de reconstituer dans les différentes théories existantes la généalogie et l'évolution de ces deux concepts qui auraient conduit aux positions épistémologiques du présent. La perspective, ici privilégiée, évidemment fragmentaire, cherchera plutôt à mettre au jour la *manière du style* : la présence de ce double qui lui sert d'alibi.

Une théorie en panne

Les résurgences *explicites* et *revendiquées* de la notion de manière dans les théories contemporaines du style sont assez rares pour être remarquables. Elles tiennent sans doute au diagnostic global que ce type de démarches porte sur l'état du champ universitaire, et surtout au statut problématique d'une discipline renaissante qui, après la dominante structuraliste et sémiotique des années 60-70, éprouve encore quelques difficultés à se définir et à délimiter avec certitude son objet et sa méthode.

Un exemple récent de cette inflexion du style vers la manière est le livre d'Anne Herschberg-Pierrot, *Le style en mouvement*³, qui pratique à son égard une forme de dette inavouée. Bien qu'il soit immédiatement classé sous le terme « essai » (8), l'ouvrage présente davantage les caractéristiques d'une synthèse réflexive. Elle expose une *doxa* d'époque. La conceptualisation y est peu aboutie. Derrière l'éclectisme des références, il se dégage néanmoins une série de propositions qui se placent à la confluence de plusieurs domaines, principalement la génétique et l'esthétique. Surtout, par delà le dialogue muet qui s'amorce avec l'essai de Dessons, l'usage soudain proliférant de la notion de manière dans le livre est révélateur d'un double symptôme. Il inclut la crise et ses remèdes. Car d'un côté il s'agit de soustraire le style aux apories qui en grèvent généralement l'analyse, de l'autre l'objectif est de tenter sa possible refondation, la manière y apportant alors la caution décisive d'éthique, d'historicité et de subjectivité.

Ce halo terminologique est donc au principe d'une pensée qui se déclare moins neuve qu'irréductible à l'alternative entre rhétorique et linguistique dont dépendaient jusque-là les théories du style⁴. Il cherche en outre à restituer la validité et le plein emploi d'une notion enfin capable de répondre à « la spécificité littéraire » (3), dans une logique implicitement concurrentielle non seulement vis-à-vis de la poétique et de la sémiotique mais aussi d'autres acceptions de la stylistique élargies, façon Bally, à l'étude des moyens expressifs d'une langue sans préoccupation immédiate pour la littérature⁵. Il ne peut donc être question d'une stylistique générale mais d'une approche conçue en domaine, « en littérature », qui s'appuie aussitôt sur l'idée d'une « manière d'écrire une œuvre (au sens d'une main singulière, non d'une façon maniérée) » (4). Cette qualification liminaire n'est pas étrangère à une forme de raideur antipositiviste : « Le style ne peut être l'objet d'une science, il est plutôt du côté de l'interprétation critique » (3). Cette dissonance place ainsi le registre de l'analyse du côté de la valeur mais telle qu'elle se confond avec le jugement de valeur. Car à l'objectivisme des structures et des formes,

¹ C'est l'objet de l'essai fondateur de Gérard Dessons, *L'art et la manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004. J'en ai résumé les principaux enjeux dans « Pour une poétique de la manière », *Critique*, n° 706, Paris, Les Editions de Minuit, 2006, p. 255-270.

² *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition, 1989, p. 340.

³ *Le style en mouvement – littérature et art*, Paris, Belin, coll. Lettres / Sup, 2005.

⁴ A ce sujet, voir E. S. Karabétian & B. Combettes (dir.), *La stylistique entre rhétorique et linguistique, Langue française*, n° 135, Paris, Larousse, 2002.

⁵ Ainsi, en évoquant l'école française autour de Marcel Cressot et Jules Marouzeau, E. S. Karabétian conclut à « une stylistique littéraire, donc restreinte », *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1999, p. 118.

l'essai oppose le subjectivisme des lectures. Sans doute se méfie-t-il à diverses reprises du geste herméneutique qui « rechercherait une vérité cachée » (43). Il compte plutôt sur « le dépli » d'une « œuvre ouverte à une pluralité d'interprétations » (*id.*). Mais le mot en vogue de *dépli*, s'il emporte avec lui des réminiscences d'Umberto Eco, laisse entendre la rhétorique universitaire du XIX^e siècle : *ex-plicare* l'*im-plicare* du texte ne révoque pas pour autant en doute l'idée de lecture comme interprétation, et se contente d'échanger l'unicité du sens conçu comme transcendantal (*vérité*) par la pluralité.

L'ouverture du livre, autour de Flaubert et de Barthes, possède à cet égard une même visée. Elle sollicite deux points de vue qu'elle juge convergents. Au centre de sa pratique, le style chez Flaubert ne relève plus désormais « des catégories de la rhétorique, ni de la correction grammaticale » (15). Il sort du dualisme de la norme et de l'écart. Mais cette position n'est pas dissociable d'une poétique particulière de la prose. Autour du paradigme *texte, écriture, scripton*, Barthes par sa critique libère le style d'une « conception formaliste » (20) et esquisse une « stylistique transformationnelle » (21). Notion « insistante » et mouvante, à laquelle sans cesse Barthes revient, le style s'intègre chez lui à une théorie du texte de sorte qu'avec l'écriture dont il partage certaines propriétés il se rapporte à son tour au travail du signifiant : il inclut « le geste, l'espace et la texture graphique vers le processus en acte » (29) de l'œuvre. La vision du style comme productivité qui en résulte se relie au tournant esthétique de Barthes, et à son intérêt notamment pour les créations de Twombly, Masson ou Réquichot, fondé sur une obsession derridienne de « la matière de la trace » : « la griffure, la tache, la salissure » (28). Le bénéfice de cette relecture est multiple. D'un côté, le style ne se sépare plus de la force d'un mouvement : une dynamique constituée d'une série de « processus » (34) que le livre se charge ensuite de décliner. Ces processus induisent une « différenciation interne » (*id.*) de l'œuvre, et par conséquent un mode de « singularisation » (60). Entre l'écriture et le style, ce qui subsiste de la manière appartient alors au « façonnement » (69). De l'autre côté, cette étude du style généralise une ontologie de l'écriture et ses conséquences pour une pensée du langage⁶. Elle mêle le lien du discours et de la valeur au régime graphique et plastique.

Ainsi s'explique que l'ouvrage invoque, dès le titre, la dimension de l'art. Sans doute les références et les analyses en sont-elles éparées et ne donnent lieu à aucune théorie unifiée et systématique. Mais on saisit mieux dans l'économie de la démonstration le rôle même de la notion de manière qui y sert une *esthétique du style*. Alors que la manière comme *poétique* au nom d'enjeux anthropologiques, éthiques et politiques, se proposait de réinterpréter la littérarité du point de vue d'une artivité globale, et fondait directement une critique de l'esthétique, le présent projet conçoit le style comme ce « point de passage entre la littérature et les arts, même s'il est établi que chaque domaine est spécifique » (30). Il s'installe de nouveau dans une confusion entre *l'art* comme problématique de la valeur, et *les arts* comme typologie des matériaux sensibles et des moyens d'expression. De fait, son mode de raisonnement est analogique. L'esquisse dans le dessin y devient le parangon du brouillon d'écrivain. Inversement, le brouillon devient l'interprétant de toute discursivité qui se cherche sans jamais s'atteindre par-delà toute téléologie. Car cette esthétique du style, quoiqu'elle s'inscrit dans un cadre ouvert par les travaux conjugués de Goodman et Genette, aboutit elle-même à une « esthétique des dossiers de genèse » (123). A l'image de la rature, de l'esquisse, de l'informe, l'œuvre participe d'une logique du devenir. L'inachevé se trouve de la sorte promu au rang de catégorie heuristique devant les œuvres, et l'historicité radicale dont il serait la preuve (l'image d'une création toujours en cours) finalement essentialisée (113-140). En l'occurrence, l'inachevé qui épuise le régime de la littérarité ne donne pas naissance simplement à des « styles de l'inachevé » (123). L'idée même de style singulier, caractérisant un auteur ou une œuvre, bifurque à son tour en « styles de la genèse » et en « styles de genèse » (182) : une multiplicité qui fait du terme discuté le lieu d'une transformation perpétuée.

Le détour de la pensée

S'il est vrai que le style n'est pas « une catégorie stable et homogène » (181), c'est que les processus par lesquels il advient participent aussi bien de « convergences » (43), de « tensions » (44) que de « répétitions » (46). Mais ces principes d'organisation font eux-mêmes difficulté. Sans doute tentent-ils de rompre avec l'inertie qu'ils attribuent à la méthodologie structurale. Ce faisant, ils laissent le champ de l'œuvre ouvert à des approximations et des généralités malaisément contrôlables. L'abstraction des termes, convergences, tensions, répétitions, tient lieu de concept : la « métaphore critique » (43), de l'aveu de l'auteur elle-même, abonde au point de sacrifier parfois l'analytique concrète des textes.

Les *convergences* renvoient à « des configurations stylistiques locales » qui se relient à « un effet global de l'œuvre, identifiable comme sa spécificité » (*id.*). Rejetant l'idée de dominante chez Jakobson, elles suggèrent « la possibilité de hiérarchies mouvantes » (*id.*). Mais ce développement en hiérarchies n'efface pas pour autant l'image d'un texte orienté en niveaux et en plans. Dans les faits, « le passage de la phrase à l'œuvre » s'opère

⁶ Sur cette question, voir Claire Joubert, « Critique du signe et criticité du discours : Saussure relit Derrida », J.-L. Chiss & G. Dessons (dir.), *Linguistique et poétique du discours : à partir de Saussure, Langages*, n° 159, Paris, Larousse, 2004, p. 74-92.

dans la perspective d'une « totalité » (34) : le style y apparaît comme la somme de marques discontinues. Il ne possède pas la valeur d'un système d'interrelations globales. Pour se ressembler, ces deux logiques apparaissent pleinement antithétiques. Le registre cumulatif superpose les critères : « Le style est lié au continué de l'œuvre qui prend des formes diverses : [...] le “tressé” d'une syntaxe et d'une voix, la continuité du rythme et de la prosodie, par-delà les discontinuités du blanc, de l'énonciation, par-delà la discontinuité du signe, mais aussi la continuité du travail de l'œuvre, par-delà les difficultés d'écrire, à travers les ratures et les réécritures » (70). Dans ce cadre, les rapports entre le style et la voix, la voix et le rythme, le rythme et le style semblent aller de soi : ils sont envisagés dans le paradigme de la singularité à titre complémentaire et réciproque. Un élément fait néanmoins dissonance à l'intérieur de cette énumération. Ce sont les « difficultés d'écrire » qui substituent au problème de la littérarité l'expérience psychique ou morale de l'auteur à l'épreuve de la création. Le style qui prétendait résoudre par le dynamisme l'impasse de la norme et de l'écart s'inscrit pleinement dans le dualisme de l'homogène et de l'hétérogène (91), phénomène qu'accroissent encore le regard sur les manuscrits et la reconstitution des genèses. Les *tensions* envisagées sous l'angle d'un « continué actionnel et réactionnel » de l'œuvre « avec soi-même et avec les autres textes » y associent le terme de « continu » (44) qui ne saurait être tenu cependant pour un simple synonyme. Quant aux *répétitions* elles-mêmes, elles ne recourent à une compréhension du rythme qu'en l'installant dans l'antinomie traditionnelle du même et de l'autre : « Le lecteur critique (une fois le dossier classé) est attentif à ce qui insiste, persiste, se répète sans forcément se reproduire à l'identique » (46). Le style devient perceptible à l'ensemble des *différences* qu'il instaure, soit tous les schémas de pertinence qui constituent autant de lieux significatifs du texte.

En fait, quels qu'en soient les principes transformationnels, cette conception du style implique la manière dans l'idée même de processus et la réduit subséquemment à son acception modale (*la manière de...*). Il y a là deux détours simultanés de la pensée. La manière s'y trouve orientée vers une équivalence entre l'artistique et l'esthétique parce qu'elle est préalablement appréhendée comme variante synonymique de style. Les emplois du mot, surchargés, tendent graduellement à l'évider. De concept critique, par l'emprunt et le nivellement des valeurs (absolues ou non), il redevient pure notion. Déspécifiée, la manière en perd son potentiel heuristique. Déjà, le style implique bilatéralement des styles de la genèse et des styles de genèse. Mais la deuxième occurrence se révèle manifestement asymétrique : elle ne renvoie pas à un mode de dire propre à tel état de genèse mais à une typologie des genèses. Elle indexe une espèce classificatoire, ce qui est bien différent. De même, la manière est exploitée pour sa polysémie, son usage va donc à contre-théorie. De fait, elle contribue à une qualification extensive du style. Dans un premier temps, celui-ci s'énonce comme « une manière d'écrire une œuvre (au sens d'une main singulière, non d'une façon maniérée) » (4). Il réactive la mythologie de la main selon un appariement stéréotypé pleinement légitimé à partir du XIX^e siècle. Mais le postulat de corporéité dans l'écriture s'appuie toujours sur une métaphore. Dans un second temps, le style est définissable au rang de « manière singulière en art comme en littérature » (7). Mais ce changement qui admet le témoignage critique d'auteurs à l'encontre du style (Michaux, Picasso), loin d'inquiéter la notion, aboutit à une nouvelle distinction entre son « acception générale » et son « acception particulière » (6). D'un côté, le terme devient synonyme de modèles ou de genres (le style corinthien, en architecture), de l'autre il entre dans un mécanisme d'« individuation » (*id.*). Sauf qu'il s'agit là de la définition logique et non anthropologique de l'individuation : l'enjeu regarde la constitution d'un objet unique et singulier qui, en soi, ne préjuge en rien de l'avènement d'une spécificité.

Des multiples ambiguïtés qui traversent de la sorte le livre il ressort que jamais la manière n'y transforme ni même n'y déplace la pensée du style. Par exemple, « la manière de l'œuvre » (51) voisine avec « la manière de l'écrivain » (52) sans que le rapport entre eux soit construit. S'il est question ensuite des « différentes manières » (72) de Dubuffet, le sens classique du mot en peinture se réfère à une méthode couramment reçue de périodisation. Côté style, la marque du pluriel inverse et banalise l'effet de polyvalence : « Mais cette manière n'est pas toujours évidente (un peintre peut avoir plusieurs styles, on peut confondre un peintre et son école) ni clairement analysable » (73). Le lien de dépendance ne disparaît pas pour autant : « Ceci nous reconduit vers la question de la signature, comme reconnaissance d'un style. Une œuvre peut être signée par la manière de sa genèse, et par la manière de son style. » (80). S'il est vrai que la manière représente dans ce cas l'élément à la fois recteur et syntaxiquement déterminé, sa diversité devient la preuve de l'unité du style. Si l'on préfère, la manière n'est qu'une sous-dimension du style qu'elle caractérise. Tandis que l'œuvre perçue sous l'angle d'une totalité est la somme de ses configurations internes, le style qui lui confère son identité est la somme de ses manières. La manière lui est nécessaire en ce sens qu'elle en indique les variations et les transformations. Ce facteur est particulièrement sensible dans la genèse des textes : « les ressemblances de style » d'une œuvre à l'autre pourront être regroupées en « un style d'auteur de nouvelle manière » (182). Dans chaque cas, ce que l'on saisit à travers les manuscrits, c'est un auteur en train de « changer de manière d'écrire » (102). La manière n'est donc qu'un constituant du style qui en figure l'intégrant. Elle doit d'ailleurs s'entendre dans l'ordre matériel de la *scriptio*, « des modes d'écriture » (79), au point où ces modes engagent « une manière d'être » (80) : le lieu, le rituel, la pratique ordinaire du créateur devant sa toile ou ses pages blanches. Mais l'agenda de l'écrivain ou de l'artiste, cette « façon bien singulière » du travail de l'œuvre » (*id.*), ne délivre qu'une épaisseur biographique.

Le style implique tellement de modalités et de sens différents qu'il échoue – extérieurement – en styles de vie. Il se place à la périphérie de l'œuvre, et hypothèque par conséquent la question à laquelle il se proposait de répondre : celle de la valeur.

Style, rythme, temps

Ainsi compris, le style en mouvement n'est cependant pas séparable de la matérialité complexe de la genèse. Son instabilité s'explique d'abord empiriquement, elle tient au principe de dissémination du texte. Son unité ne se conquiert donc qu'en prenant acte des formes pluriversionnelles d'un poème ou d'un roman. La lecture d'un livre se double, en l'occurrence, de la lecture du dossier génétique qu'il dissimule, et c'est là ce qu'on pourrait appeler véritablement « la manière dont l'œuvre s'écrit » (9).

Il n'en demeure pas moins que les mutations du style sont alors tributaires d'une prémisse propre au point de vue génétique : l'œuvre est la résultante d'une série de déterminations temporelles. A ce titre, le mouvement du style s'efforce d'éviter deux écueils. L'un ressortit à « la tradition téléologique » (41) qui n'admet qu'un temps intégralement vectorisé. Les différentes étapes que constituent les brouillons et les réécritures (l'avant-texte) ne valent qu'en fonction de la publication terminale du livre. L'autre tient au contraire à un « point d'origine », lequel désigne semblablement un « seuil » (38) : où commence, où s'achève l'œuvre ? Pour y répondre, le style annexe la dimension primordiale du rythme qui ne se limite plus « à la phrase » mais s'étend à des « mouvements plus vastes du discours » (42). Aux mécanismes réactionnels, sources multiples d'accents et de lieux d'intensité, succède un ordre syntagmatique plus large qui inclut notamment toute la *dispositio* narrative et typographique des textes. Mais le rythme ne s'y limite pas non plus. Dès qu'on raisonne à l'échelle des manuscrits, la stylistique transformationnelle devient une « poétique transformationnelle » (*id.*). La « ponctuation suspensive » (*id.*) des ébauches d'auteurs motive corrélativement une lecture de découverte, elle-même indéfiniment relancée. Ainsi le rythme de l'écriture présuppose-t-il le rythme rédactionnel et son action sur le public. Enfin, régi par ce que l'essai nomme « le métamorphique » (134), le style de l'œuvre appelle d'esquisse en esquisse « l'organisation de mouvements spécifiques » : elle se dote d'un « rythme de transformation » (135) qui est la genèse même.

Mais entre le niveau syntaxique, typographique, narratif ou génétique ne se déploie guère qu'une typologie des rythmes. La question même du transfert d'une zone à l'autre n'est que trop rarement détaillé. C'est que le rythme par ses propriétés temporelles suffit à être le garant de cette diversité. Cette nouvelle économie répond à deux procédures. D'une part, le style n'a de théorie du mouvement que s'il dispose d'une théorie du rythme dans un rapport d'inclusion qui institue le rythme comme l'une des composantes majeures du style. Ainsi les glissements réversibles de « l'informe à la forme » (*id.*) du manuscrit au livre sont traduits dans les termes philologiques qu'avait employés Benveniste dans ses *Problèmes de linguistique générale* : le mouvant, le mobile, le fluide d'un côté et la fixité, le schéma de l'autre. D'autre part, le style n'a de théorie du mouvement que s'il dispose d'une théorie du rythme selon un rapport d'identification qui institue le rythme comme l'une des déterminantes majeures du temps. Quelques difficultés s'élèvent néanmoins. La première, c'est que l'observation philologique ne livre pas les concepts d'un fonctionnement du texte littéraire. La démarche de Benveniste consiste à historiciser la notion de rythme à travers son expression linguistique, et non à en étendre et systématiser la description à d'autres objets. Le problème traité est la reconnaissance d'un enjeu (sémantique puis théorique), et non une visée d'application. La deuxième tient par contre à l'équation qui s'établit entre rythme et temps. Car du point de vue de la poétique d'une œuvre, le rythme entendu spécifiquement, selon le mode d'organisation propre à un texte et à un seul, ce rythme-là n'est pas du temps. Il englobe aussi des faits graphiques et visuels. Dit autrement, il excède l'antinomie de l'espace et du temps, des catégories qui, si on les envisage discursivement, ne sauraient plus être interprétées au rang d'universaux. Il n'y a pas de temps ni d'espace préalables au discours qui les fonde.

Mais le rythme n'a à ce point d'importance dans l'essai que s'il engage surtout une historicité du style. En fait d'historicité, il s'agit avant tout d'une chronologie. Le mode de pensée se veut résolument grammatical, il emprunte une distinction interne à la langue. Au procès ancré par le rythme correspond l'aspect qu'il exprime. La « temporalité continuée » (37) de l'œuvre se noue à un « déroulement imperfectif » (38). Le mouvement devenu qualité, « le continué », s'insère dans « une durée » (69). En fait, le procès du style n'échappe jamais à la perspective d'une limite. Aussi les critères contigus d'« inachèvement » et de « commencement » (123) qualifient-ils moins la signifiante du texte que les modalités pratiques de la rédaction littéraire de manuscrit en manuscrit. C'est par extension que « l'incomplétude » (121) de l'œuvre apparaît ensuite sous la forme d'un « trait de style » (122). Mais pour être récurrente cette caractéristique, même analogiquement valorisée sous l'angle d'une « esthétique du *non finito* » (117), n'en conjugue pas moins discontinuité et localité. Le mouvement du style s'analyse donc à travers une temporalité extérieure et transcendante : la factualité de l'œuvre. Dès lors, le style n'est plus que « l'événement dans le temps » (41), il est englobé plus qu'il n'est englobant. Il s'enracine dans un temps « prospectif » et un temps « rétrospectif » dans la mesure où « l'écrivain se relit, relit ses pages et versions antérieures, se reporte à ses notes, et scénarios » (*id.*). Dans cette représentation du lieu commun, le style se place à l'intersection de « deux mémoires : celle de l'écrivain dans

son écriture, celle du lecteur qui circule à travers la genèse » (*id.*). Le temps de l'individuation se confond avec le temps de la psychologie.

La conscience prend la place de la mémoire lorsque l'art devient une question d'« intentionnalité » (63). La dynamique dont devrait résulter l'identité de l'œuvre se place entre « le prévisionnel » et « le rédactionnel » (119). Mais de même que l'invention de la valeur ne peut être discursivement programmée, rédaction et écriture ne se recouvrent pas. Cette marque du temps dans la genèse, l'auteur en saisit symboliquement la portée dans ce qu'elle appelle « le virtuel », non plus le projet d'écriture mais « l'écriture du projet » (127) cette fois : tout ce qui participe des notes d'idées et de régie. Le début du Cahier 57 de Proust où l'on trouve un plan succinct pour *Le Temps retrouvé*, par l'usage du futur indicatif et de verbes modaux, en serait un exemple prototypique : « l'œuvre à faire » (128) y prendrait pour repère « le temps de la réécriture et le lieu de l'œuvre » (129) elle-même. Mais le cas d'*A la recherche du temps perdu* prédétermine ou surdétermine thématiquement les conclusions du commentaire. Enfin, cette temporalité en débat appartient moins au cadre d'un rythme ici qu'elle ne fait retour à l'énoncé. La question se pose, assurément, de savoir si les notes marginales, les fragments de pensées ou les essais brouillonés tout comme d'ailleurs la correspondance ou les carnets d'un auteur constituent un lieu de créativité inédit. Mais faute de restituer à la question son potentiel problématique, à travers le *virtuel*, le *rédactionnel* ou le *continué*, autant d'adjectifs ou de participes substantivés, le livre tente plutôt une esthétisation du manuscrit.

Esthétique et ponctuation

Parmi les chapitres les plus significatifs du primat de l'esthétique, on retiendra la tentative de caractériser telle feuille manuscrite de *Bouvard et Pécuchet* sous l'angle d'une « unité d'écriture » et d'une « ponctuation de page » (143). Mais ce regard attentif à la face cachée de l'œuvre dérive lui-même d'une stratégie étymologique et sémantique entre *stilum* et *style*, et plus implicitement entre le *punctum* et le *stilum* :

Le « style », à l'origine, est le poinçon qui sert à écrire, avec la pointe, sur les tablettes de cire, et l'instrument à effacer avec la lame plate et large qui le termine : c'est un outil d'écriture qui permet d'imprimer sa marque, mais qui est aussi, d'emblée, l'instrument des réécritures. Par métonymie, le terme peut désigner jusqu'au XIX^e siècle, le tracé de l'écriture de quelqu'un, Roland Barthes parlera de « scription ». Il y a bien une continuité de sens de l'instrument des réécritures à l'idée de tracé graphique et de la manière d'écrire. Le style comme manière (et dans manière, il y a main), convient bien dans sa généralité peu technique. (7)

Ainsi est-ce très précisément au nom de son absence de rigueur que la pertinence du style comme notion se voit préservée comme si la rhétoricité de la « définition », passant d'une acception instrumentale à une métonymie puis à une métaphore généralisée, était plus riche de développements descriptifs que ne le seraient les contraintes de la conceptualité. Destiné à l'étude d'un domaine en particulier, la littérature puis les arts, le style y gagne le statut d'universel. Un *continuum* peut alors s'établir par exemple entre le « graphisme des blancs » dans *Le jardin des plantes* de Claude Simon, illustrant « l'invention stylistique de la langue » (15), et des notes manuscrites chez Stendhal. Le problème est pourtant le même entre le *stilum* et le style qu'entre la main et la manière ou encore la voix et l'oralité. Le coût de théorie s'apprécie au travail de démétaphorisation qui la distingue de discours rhapsodiques sans exigences à la mode d'aujourd'hui.

Le *stilum*, en convoquant « l'historicité de la main qui trace » (101), devient la source d'amalgames : la signifiante et la valeur de l'écriture semblent désormais directement lisibles parce que sensibles visuellement grâce à « la variation des graphies » (99). Elles apparaissent bien en puissance dans les manuscrits de l'auteur. Mais dans quelle anthropologie se situe-t-on ? De la main-signature, indice de la singularité, nous passons à la main manuelle, mécanique du corps. La variation graphique relève ici d'une psychophysiologie du sujet. La manière définie comme modalité du procès stylistique est au fondement de ce transfert. Les dossiers génétiques présentent ainsi « une diversité de styles graphiques (avec la gestion des pages, de leurs blancs et de leurs marges) et de styles d'écritures qui changent les étapes de l'avant-texte du style : styles des simples notations et des notes de lecture, styles du scénarique, et styles rédactionnels » (103). Mais le style n'est pas le style d'écriture, pas plus que la manière n'est la manière d'écrire. Sans doute dans les brouillons et les notes « le soulignement graphique, et la croix stendhalienne » peuvent-ils être perçus comme des éléments « d'une intonation, d'une inflexion de la voix » (133). Mais outre que la démonstration fait l'impasse sur les liens entre les constituants graphiques et la part orale du langage, la voix y étant diversement délimitée par « sa dimension énonciative » et « sa dimension prosodique et rythmique » (*id.*) selon un registre d'abord linguistique ensuite poétique sans que la cohérence entre les deux apparaisse, a-t-on affaire à des manies formelles ou à une authentique mise en système du discours ? Le passage ne peut évidemment s'opérer *a priori* entre des tours graphiques qui appartiendraient à l'individu scripteur et les marques signifiantes d'une « subjectivation du texte » (*id.*). Car dans ce dernier cas les traits de ponctuation, de mot, de phrase ou de page, ne participent plus de l'ordre graphique. Le partage ne découle-t-il pas ici d'une décision du lecteur, rétrospectivement motivée par les écrits publiés et la forme de ces écrits ? Certes, la poétique stendhalienne ouvre un spectre assez large

d'incertitudes, *Lucien Leuwen* ou la *Vie de Henri Brulard* n'ayant jamais été imprimés. Mais la ponctuation de manuscrit et la ponctuation éditée chez Flaubert ne sont pas non plus strictement comparables pour un même roman. Nul doute qu'il faille ici postuler une gradualité du discours capable d'inventer des critères et d'élucider ce qui ressortit dans un manuscrit à l'aléatoire et au fragmentaire, à des modes d'organisation encore erratiques ou au contraire cohérents et solidaires. L'acte de lecture ne saurait dans tous les cas s'en remettre à l'arbitrage herméneutique.

Ainsi pour le premier brouillon de l'avant-dernier chapitre de *L'éducation sentimentale* :

« ~~Le lendemain il partit en voyage.~~ Puis il voyagea.
Il connut la mélancolie des paquebots... l'angoisse des départs, le vide qu'on a dans les hôtels. –
l'amertume des sympathies nouvelles vite brisées, brusquement dénouées...
...
~~il... il... il...~~
Il revint... il fréquenta le monde [...]. »

Est-il plausible d'y lire un « schéma ternaire “il... il... il...” », déjà présent dans le scénario, qui inscrirait « un rythme virtuel organisant l'enchaînement des phrases par l'asyndète » (145) ? Sans parler du statut intégralement rhétorique de l'analyse, il est manifeste que le manuscrit est ici l'objet d'une interprétation rétroactive, attentive à l'agencement des blancs, des paragraphes et des synopes syntaxiques de la version publiée en 1869. Le style constitue une *réponse* à un ensemble de marques qui ne sont pas encore reconnues dans leur systématité et par conséquent dans leur spécificité. En bref, n'y a-t-il pas quelque hâte dans cette circonstance à parler d'une « rythmique du manuscrit » (152) ? Cette rythmique comme les figures autrefois ferait ici l'inventaire de l'inconnu : elle l'identifierait en le classant. S'il est dit qu'elle engage « une interprétation sémantique du texte » (149) en question, cette interprétation n'est cependant pas donnée.

Cette rythmique est un néo-formalisme. Il en va de la sorte des notes disposées en marge par Stendhal,

« écrit de
nuit
à la bougie »

« écrit
absolument
de nuit »

analysées à travers « la tension entre l'accentuation de fin de ligne et l'initiale suivante » voire « l'homophonies des finales » (151). Le manuscrit devient un poème moderne selon une composition libre qui rappelle encore la structuration en vers. L'étude de la page n'échappe pas non plus à la logique de l'expressivité : accents, marques prosodiques ou blancs graphiques traduisent « la mise en relief des mots » (*id.*), « le soulignement » (150). Ils n'empêchent pas un retour à l'ancien terminologie : « enchaînement sonore » (48), « allitération » (51), « assonances » (148), etc. Le rythme est-il un concept d'avenir pour la théorie du langage et la théorie de la littérature ? Entre le lisible et le visible, le graphique et l'oral, l'esthétique qui le fonde a sa part de psychologisme. Devant l'espace éclaté d'une page de cahier chez Proust, elle pourra toujours le comparer à « un sismographe de la sensibilité » (99).

**

La pensée du style en mouvement qui se sert de la manière comme d'un alibi théorique pour rendre compte de la singularité du texte littéraire reste fondamentalement une analytique formelle. Mais le statut de la forme y semble désormais indissociable d'une *aesthesis*. Le régime de la perception s'y mêle à la dimension de l'affect. Sans doute n'est-ce là qu'un des multiples avatars de l'esthétique du style, et parmi les plus faibles (et par conséquent involontairement significatifs). Il faut néanmoins reconnaître à cette esthétique, lorsqu'elle se trouve confrontée concrètement aux œuvres, le mérite d'interroger la poétique à deux niveaux. Dans le cadre d'une *anthropologie artistique et littéraire de la manière*, deux problèmes subsistent. L'un concerne le vis-à-vis de la manière et du style, épistémologiquement fondé sur une critique du style. L'autre, déjà interne à la poétique elle-même, engage le rapport de la manière au rythme, et symétriquement une nouvelle critique de la critique du rythme au nom même de la *littérature* et de l'*art*. Qu'est-ce donc que le rythme sans la manière sinon cette inflexion vers le style ?