

Les brouillons ou les secrets profonds de l'œuvre littéraire

Pr. Jamel ALI-KHODJA

Département de Lettres et Langue française

Université Constantine 1

La génétique des textes fait du brouillon le cœur même de la genèse du tissu littéraire. De nombreux chercheurs ont tenté avec succès de définir ce type de manuscrit. La notion de brouillon, « *manuscrit de travail d'un texte en train de se constituer* » selon A. Grésillon ⁽¹⁾, s'applique à des documents d'une extrême diversité, polymorphes, aux caractéristiques hétérogènes. Un brouillon est à première vue un objet déroutant, plus ou moins chaotique, tient à nous préciser J-L. de Rambures ⁽²⁾, fourmillant de signes, constitués tant d'éléments appartenant au domaine verbal (les mots), que d'indices scripturaux, graphiques, topographiques. Chaque page de brouillon est un enchevêtrement de signes, qui organise une configuration sémiotique de l'espace. Comme le souligne Loui Haÿ dans *Le manuscrit inachevé* ⁽³⁾, le mot « brouillon » ⁽⁴⁾ en français évoque quelque

1. A. Grésillon, Langage 69, « Manuscrits – Ecriture – Production linguistique », Paris, Ed. Larousse, 1983.

2. J-L. de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Ed. Flammarion, 1978.

3. Loui Haÿ, *Le manuscrit inachevé*, Paris, Ed. du CNRS, 1986.

4. Le verbe brouiller, v. transitif, Broueiller, XIII^e s., probablement de bro (u) « brouillon, broue ». V. Brouet, embrouiller, altérer, troubler. Au sens figuré, rendre

Les brouillons ou les secrets profonds de l'œuvre littéraire

chose d'embrouillé, au sens presque enfantin d'un désordre natif de l'écriture : quelque chose qui se complique en se cherchant.

Les indices graphiques – topographie générale de la page, utilisation des marges, ajout inter-linéaires, superpositions, biffure, interruptions, changement d'instrument d'écriture, ruptures dans le flux scriptural, ductus, caractères plus ou moins lâches, plus ou moins serrés, codes, flèches, dessins... - qui accompagnent le processus de production écrite, vont permettre d'en reconstruire d'abord la lecture pour le scripteur ou pour tout autre lecteur éventuel. Pour le généticien, un long travail préparatoire de déchiffrage (et souvent de transcription) sera nécessaire avant de pouvoir entreprendre l'analyse de ces matériaux. Lorsqu'un chercheur a en main les documents d'un manuscrit, il est sûr que son dossier de genèse d'un texte publié contient quelques pages relatives aux différentes étapes du travail qui, à travers de multiples métamorphoses, ont conduit l'écrivain de l'idée initiale de son projet à la forme imprimée de l'œuvre. Ces étapes successives, remarque Pierre Marc de Biasi ⁽¹⁾, correspondent à des phases d'écriture différentes qui se traduisent à chaque étape, par des types de manuscrits spécifiques. L'ensemble de documents que l'on appelle usuellement les « brouillons » de l'œuvre correspond au travail « rédactionnel » : ce sont les manuscrits, souvent reconnaissables à l'importance des ratures, qui ont été consacrés au travail de « *textualisation* », c'est-à-dire à la « *mise en phrase* » proprement dite de l'œuvre. Ce qui, dans une première phase dite « *pré-rédactionnelle* », n'était primitivement qu'un « projet », le plus souvent enregistré par l'écrivain dans un style télégraphique sous la forme d'un plan ou d'un scénario, commence alors à acquérir la

confus, embrouiller, troubler une brouille, 1617 de brouiller. V. bouderie, brouillerie, rupture. Brouillamini. Emploi. Cette forme a beaucoup vieilli. On utilise aujourd'hui embrouillamini dans le registre familier. On préférera des substantifs tels que confusion, désordre, fouillis et même méli-mélo, plus familier. Voir *Dictionnaire des difficultés du français*, Les Usuels du Robert, Paris, 2004.

1. Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Ed. Nathan, coll. 128, 2000.

densité d'un enchaînement séquentiel où les formulations se trouvent structurées par la syntaxe, la concrétisation de phrases et leur regroupement en séquences c'est-à-dire en paragraphes.

Les ébauches nous révèlent en outre les méthodes de rédaction, par exemple de Flaubert : il fixait d'abord les lignes générales de son développement sur une sorte de canevas, notant quelques mots à retenir pour leur pittoresque ou leur sonorité ; venait ensuite l'élaboration des phrases. Quant au mouvement de chaque paragraphe, le rythme de toute la composition était mis au point, resserré, arrêté. Flaubert disait lui-même : « *J'écris d'esquisse en esquisse, c'est le seul moyen de ne pas perdre tout à fait le fil* ». Michel Martinez ⁽¹⁾ affirme que Flaubert a trouvé chez Goethe un aphorisme qu'il aime à répéter : « *Tout dépend de la conception* ». Par ce mot, il faut entendre tout le stade préparatoire avant que le premier mot du roman ne soit écrit. Concernant *les scénarios* ⁽²⁾, ce terme chez Flaubert désigne à la fois les plans (tout ou partie) et les esquisses (plan fragmenté ou développé). Le plan de départ couvre le roman entier, et il est assez réduit (deux pages pour *Madame Bovary*, une pour *Saint-Julien*).

Les brouillons peuvent apparaître après des *esquisses et des ébauches* qui ont pour fonction de développer les contenus primitifs du *canevas* préliminaire élaboré plus tôt au cours de la phase « pré-rédactionnelle ». A côté de ces documents à valeur scénarique, on peut trouver d'autres types de manuscrits, contemporains des premiers

1. Michel Martinez, *Les romans de Flaubert*, Paris, Ed. du Seuil, 1998.

2. Concernant l'établissement du scénario, Flaubert dans *Madame Bovary* a tracé plusieurs projets de son histoire. Ils forment quarante-deux feuillets surchargés d'annotations. Ce travail conduit l'auteur à la seconde grande étape de la genèse de son œuvre : la composition. « *Par composition – disait Guy de Maupassant – il entendait ce travail acharné qui consiste à exprimer l'essence seule des actions qui se succèdent dans une existence, à choisir uniquement les traits caractéristiques, à les grouper, à les combiner de telle sorte qu'ils concourent de la façon la plus parfaite à l'effet qu'on voulait obtenir, mais non pas à un enseignement quelconque* ».

Les brouillons ou les secrets profonds de l'œuvre littéraire

plans ou réalisés pendant la rédaction, mais nettement distincts des brouillons : les notes de documentation ⁽¹⁾ (calepins d'enquête, notes de recherche et de lecture, carnets de repérages, etc.) qui, notamment dans l'écriture romanesque, vont entretenir une relation étroite avec le processus de textualisation puisque c'est bien souvent au moment où il « rédige » - nous confie à bon escient Biasi ⁽²⁾ - que l'écrivain intègre le contenu de ses recherches documentaires à la manière de ses phrases.

Vers les derniers moments de la rédaction, des manuscrits moins surchargés de corrections, plus nets, font leur apparition : ce sont les *mises au net* qui peuvent encore devenir le théâtre d'importants remaniements mais qui, en général, ont pour fonction de préparer l'ultime copie au propre autographe : le manuscrit définitif - nous précise Biasi - qui peut encore être porteur d'importants repentirs, va servir de modèle pour une ultime copie (une calligraphie de copiste, un « *tapuscrit* » ou une saisie informatique) qui fournira le « *texte* » de référence de la version imprimée, lui-même revu et corrigé à la faveur des épreuves typographiques jusqu'au « bon à tirer ».

1. Pour les personnages, Flaubert établit des fiches « *médicales* » sur lesquelles il note leurs antécédents héréditaires et personnels, les manifestations symptomatiques de leur tempérament, leurs maladies anciennes, le reliquat de ces maladies.

En ce qui concerne les événements, il se documente et note aussi tout avec précision dans ses carnets. Il prend conseil de ses amis ; ainsi l'épisode du pied-bot, celui de l'empoisonnement d'Emma, l'entraînent-ils à de véritables recherches médicales. De même il consulte les hommes de loi pour déterminer la nature des agissements de Lheureux et les étapes de la ruine d'Emma.

Des années passées, durant sa jeunesse, dans le milieu médical, Flaubert a tiré l'idée d'étendre les méthodes de la biologie à la psychologie. *La documentation est devenue pour lui la partie la plus écrasante de son labeur d'écrivain.*

Signalons que les « *Ebauches de Madame Bovary* » concernant la rédaction du roman, ont réuni 1788 feuillets, le manuscrit définitif ne se compose que de 487 feuillets.

2. Op. cit. p. 40.

Au sens strict, « *le brouillon* » désigne les documents relatifs à la fonction rédactionnelle de textualisation : un ensemble d'autographes spécifiques, qui reste néanmoins en constante interaction avec d'autres manuscrits de travail dont les fonctions (de structuration et documentation) agissent profondément sur l'élaboration progressive du texte. Mais si les brouillons coïncident toujours avec la rédaction de l'œuvre, leur forme et leur nature dépendent entièrement de la technique de travail de l'écrivain, du processus d'écriture qu'il a choisi de mettre en œuvre. Biasi à juste titre perçoit au moins deux grandes manières de s'y prendre dans l'espace intime d'une écriture qui se cherche.

Les deux grands types d'écriture littéraire

L'analyse des manuscrits fait apparaître l'existence de deux grands types d'écriture littéraires. De nombreux écrivains comme Flaubert ou Zola ne peuvent griffonner un seul mot que s'ils disposent d'une « *programmation scénarique* » : dans ce cas de figure, la textualisation est programmée par un scénario ou un plan que l'écrivain pourra modifier en cours de route mais qui lui servira de guide pendant toute la rédaction. Tout à l'inverse, d'autres écrivains comme Stendhal ont besoin de se lancer dans la rédaction sans être esclave du moindre plan : ils suivent la méthode d'une « *structuration rédactionnelle* » qui se construit et s'invente d'une façon plus instinctive – comme le disait Roland Barthes – au fur et à mesure de l'élaboration de l'œuvre. Ce sont deux manières différentes de travailler mais qui ont des conséquences décisives sur la forme et la nature des manuscrits. L'écriture à « *structuration rédactionnelle* » est réfractaire à toute programmation initiale : elle ne s'appuie sur aucun schéma écrit préalable, et va droit devant elle en commençant par une rédaction de « *premier jet* ». Biasi a constaté que le travail de rédaction se développe, à chaque session de travail, en commençant souvent par la relecture et la révision de ce qui a été précédemment rédigé, se-

Les brouillons ou les secrets profonds de l'œuvre littéraire

lon une méthode qui, après une première rédaction complète, peut donner lieu à des réécritures globales sous forme de « versions » successives de l'œuvre. Au contraire, l'écriture « à programmation scénarique » fait précéder l'écriture par un travail de conception préliminaire, sous la forme de plans, scénarios, notes, ébauches, recherches documentaires, qui ont pour fonction de préparer et d'organiser une rédaction qui pourra ensuite être mise en œuvre partie par partie, chapitre par chapitre, page par page comme le faisait Flaubert, selon un système de *réécriture répétitive* qui vise une forme finale. En effet, chaque phrase est retravaillée jusqu'à acquérir sa forme définitive. Dans les *Carnets de travail de Flaubert*, Pierre-Marc de Biasi ⁽¹⁾ constate un jeu permanent d'aller et retour entre rédaction locale et scénarisation globale, avec de nombreux ajustements de la structure, en cours de rédaction, par la médiation de plans et scénarios partiels. Ces deux démarches ne donnent pas le même profit de développement génétique ni le même type de manuscrits. Mais il serait intéressant de dire que le traitement des données lexicales dans les manuscrits constitue, on s'en doute, une mine pour le chercheur ⁽²⁾. Chez beaucoup d'écrivains, on rencontre dans « *le premier jet* » des termes assez généraux, des sortes d'archilexèmes qui, lors de la réécriture, sont remplacés par des termes plus précis, plus ajustés au contexte ou plus recherchés. Ainsi chez Flaubert et Valéry, J-L. Lebrave ⁽³⁾ a pu isoler, pour un ensemble de plusieurs centaines de feuillets en prose, des dizaines d'adjectifs différents qui servent à réécrire le *proto-terme*. Le procédé relève d'un mécanisme général de l'écriture : le scripteur met progressivement en place la maîtrise de la combinaison lexicale que lui offre la structure de la langue. D'autres *avant-textes* se révèlent bien plus complexes. C. Viollet a

1. Pierre-Marc de Biasi, *Les Carnets de travail de Flaubert*, Paris, Ed. Balland, 1988.

2. Voir la thèse de J. Lebrave (1987, cf. Bibliographie). Elle comporte l'exploitation d'un dictionnaire de substitutions lexicales établi par la saisie informatique d'un grand nombre de brouillons.

3. Op. cit., thèse, chapitre 7.

pu étudier les brouillons d'un roman autobiographique de Christa Wolf (*Kindheitsmuster*, paru en 1976) et isoler un décalage énonciatif considérable entre brouillons et texte imprimé : tandis que celui-ci s'écoule sur presque 400 pages sur le mode des deuxième et troisième personnes avant de les unir en un ultime « je » autobiographique, le dossier des 33 amorces du début de ce roman présente un réel feu d'artifice de tous les pronoms personnels, avec une nette prédominance du « je ». Rien n'était donc fixé d'avance, « *l'ancrage de l'instance énonciative, nous précise C. Viollet, s'est produit entièrement par et dans l'ancrage de l'écriture* » (1).

L'étude des brouillons nous a permis cependant une autre découverte. Par rapport aux deux types d'énonciation proposées par Benveniste, le texte relève clairement du type « *discours* », mais les manuscrits mettent en scène le conflit entre deux sous-types : d'une part, descriptions pseudo-objectives, mais repérées par rapport à la situation d'énonciation et que A. Grésillon et J-L. Lebrave appellent « *tableaux* » (2), et, d'autre part, évaluations, appréciations subjectives qu'ils nomment « *commentaires* ». L'écriture littéraire avec ses méandres et ses contradictions internes, prônent l'existence des formes langagières prévues dans aucun modèle abstrait et même pas prévues par le scripteur lui-même. L'analyse des reprises anaphoriques en « *elle* » dans *Un Cœur simple* de Flaubert fournit une illustration exemplaire de la dérive grammaticale : le premier manuscrit respecte entièrement les règles de référence, tandis que les suivants, par le biais des condensations syntaxiques, introduisent des références grammaticalement ambiguës qui sont conservées dans le texte imprimé (3). Cela illustre, selon le mot de Queneau,

1. C. Viollet, *Autobiographie et disparition du « je » : Kindheitsmuster de Christa Wolf*, Leçons d'écriture, Paris, Ed. Larousse, 2009. cf. Bibliographie, p. 195-206.

2. A. Grésillon et J-L. Lebrave, *Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs*, La genèse du texte : les modèles linguistiques, Paris, Ed. Minard, 1982, pp. 147-152.

3. A. Grésillon, *Sciences du langage et genèse du texte*, Paris, Ed. Minard, 2010.

Les brouillons ou les secrets profonds de l'œuvre littéraire

« jusqu'où peuvent aller les possibilités (potentialités) d'une langue » en renforçant en même temps la conscience de la règle de sa transgression.

Pour en revenir aux deux démarches, « l'écriture à structuration rédactionnelle » et « l'écriture à programmation scénarique », nous pouvons affirmer que de nombreux écrivains combinent ces deux démarches selon des formules adaptées à leur projet, à leur propre méthode de travail ou aux nécessités imprévisibles de la rédaction. Ainsi, nous informe Biasi, saisi par une idée de situation narrative, un romancier peut parfaitement commencer à rédiger une fiction sans se doter du moindre plan, et avancer assez loin dans sa rédaction, puis décider qu'il lui faut préparer un scénario ⁽¹⁾ précis pour la fin de son récit, au risque d'être conduit, sous cet effet, à revenir sur sa rédaction antérieure. Inversement, un écrivain qui s'est pourvu d'un canevas très rigoureux peut se trouver conduit, sous l'effet des libertés qu'il a prises dans sa rédaction, à abandonner son plan au profit d'une tout autre structuration qui se construit au fur et à mesure de la textualisation, dans une direction qui n'a plus rien à voir avec son projet initial. Tous les cas de figure peuvent se présenter et il serait probablement impossible – se désole Biasi – de trouver, y compris chez le même écrivain, deux exemples de démarches rigoureusement identiques. Mais il faut aussi s'apitoyer, à la lecture des brouillons, sur le sort des écrivains et leurs nombreux moments de découragement de leur part. La *Correspondance* de Flaubert s'attarde souvent sur les « *affres de l'art* » qui torturent

1. Les soixante et onze canevas rédigés par Flaubert pour guider sa plume dans l'écriture de *Madame Bovary* se répartissent en deux catégories : les plans de parties ou de chapitres, appelés le plus souvent « scénarios », les plans de scènes plus ou moins développés, parfois appelés « schémas ». Ils retracent essentiellement l'évolution psychologique des personnages, en laissant dans le flou tous les détails des noms ou des actions. Les scénarios jouent donc, en quelque sorte, un rôle de *cadre* et de *guide* avant l'élaboration des brouillons successifs, mais ils conforment bien que l'éclairage essentiel chez Flaubert est dirigé sur les personnages.

l'écrivain, par exemple lorsqu'il écrit, le 12 septembre 1853 : « *J'ai passé quatre heures sans pouvoir écrire une phrase, ou plutôt j'en ai griffonné cent. Quel atroce travail ! Quel ennui !* ». Mais si les moments de découragement sont nombreux, les moments de bonheur ou de jubilation sont également bien présents et parfois spectaculaires lorsqu'une « *rage de style* » vient enfin tout transformer :

« Quelquefois, quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui, je me hais et je m'accuse de cette démente d'orgueil qui me fait haletter après la chimère. Un quart d'heure plus tard tout est changé, le cœur me bat de joie. Mercredi dernier, j'ai été obligé de me lever pour aller chercher mon mouchoir de poche. Les larmes me coulaient sur la figure. Je m'étais attendri moi-même en écrivant, je jouissais délicieusement, et de l'émotion de mon idée, et de la phrase qui la rendait, et de la satisfaction de l'avoir trouvée ».

En cherchant à reconstituer tous les processus de la création littéraire, la génétique du texte fait entrer le lecteur dans « *le laboratoire secret et magique de l'écrivain* » mais aussi dans la solitude de l'œuvre. Maurice Blanchot écrivait déjà dans *L'Espace littéraire* ⁽¹⁾ que « *l'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude.* »

La génétique du texte cherche aussi à reconstituer l'histoire d'un travail où l'œuvre n'a pas encore acquis – disait Biasi – ce bel aspect poli et parachevé qui la rendait à la fois parfaitement organique et si difficile à interpréter. A la critique textuelle qui entend élucider le texte dans la clôture de sa forme pure par un geste souverain

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Ed. Gallimard, 1955.

Les brouillons ou les secrets profonds de l'œuvre littéraire

de « *donation d'un sens* », la génétique apporte une embarrassante foison de documents textuellement *incorrects* et *inachevés* dans lesquels se trouvent lisibles à l'état naissant les secrets les plus profonds, intimes de l'œuvre. **C'est une véritable enquête au cœur de l'écriture.**

L'examen attentif des brouillons, sans compter bien entendu l'œuvre, *Madame Bovary*, a pu faire dire à des chercheurs universitaires que Flaubert était *l'inventeur de la « modernité »*. Il est devenu moderne depuis une quarantaine d'années et brusquement le centre et parfois le cobaye d'une critique littéraire proliférante, c'est sans doute parce que Roland Barthes et Alain Robbe-Grillet ont salué sa « *modernité* », le premier dans *Le Degré zéro de l'écriture* ⁽¹⁾, le deuxième dans *Pour un Nouveau Roman* ⁽²⁾, en particulier dans l'article *Sur quelques notions périmées*, qui date de 1957.

Pour Barthes en effet, c'est Flaubert qui aurait « *constitué définitivement* La littérature en objet, *par l'avènement d'une valeur-travail* », tandis que pour Robbe-Grillet « *l'univers stable, cohérent, continu, univoque entièrement déchiffrable* » du récit se fissure au milieu du siècle dernier car, « *dès Flaubert, tout commence à vaciller* ».

Pour conclure on peut dire que la génétique du texte ne peut nous procurer que des réjouissances et lorsqu'une œuvre littéraire est ouverte sur le monde, elle est en même temps close sur elle-même. Faite d'un nombre fini de mots, elle n'accepte ni interruption ni prolongation : le lecteur ne saura jamais ce qui s'est passé avant ni ce qui viendra plus tard, il ne pourra obliger l'auteur à s'expliquer sur ce qui reste dans l'ombre comme le disait si bien Bernard Pingaud

1. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, rééd. Livre de Poche, 2009.

2. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1957, rééd. Livre de Poche, 2010.

(¹). L'information que l'œuvre lui apporte doit être prise comme un tout indiscutable hors duquel il n'y a rien, sinon d'autres œuvres possibles qui, à leur tour, formeront système. Mais lorsqu'une œuvre littéraire fonctionne de manière satisfaisante, les deux « notes », « plaisir » et « utilité » doivent non seulement coexister mais se fondre en une seule – nous confient René Wellek et Austin Warren (²) -. Le plaisir de la littérature, il faut l'affirmer nettement, n'est pas le préféré d'une longue liste de plaisirs possibles, c'est un plaisir « plus élevé » parce que lié à une activité plus élevée, en l'occurrence à la contemplation gratuite. Et l'utilité, le caractère sérieux et instructif de la littérature et la lecture des brouillons des écrivains constituent un sérieux agréable : il n'est pas le sérieux d'un devoir à accomplir, d'une leçon à apprendre, mais un sérieux esthétique, un sérieux de la perception.

1. Bernard Pingaud, *Inventaire*, Préface 1964. Voir aussi *Eloge du Larcin*, dans *Vie ou survie de la littérature*, Paris, NRF, 1970.

2. René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire*, 1948, traduction française, Paris, Le Seuil, 1971, rééd. Mars 2011.