

Comment faire des « variantes » un observatoire pour l'histoire des formes langagières ?

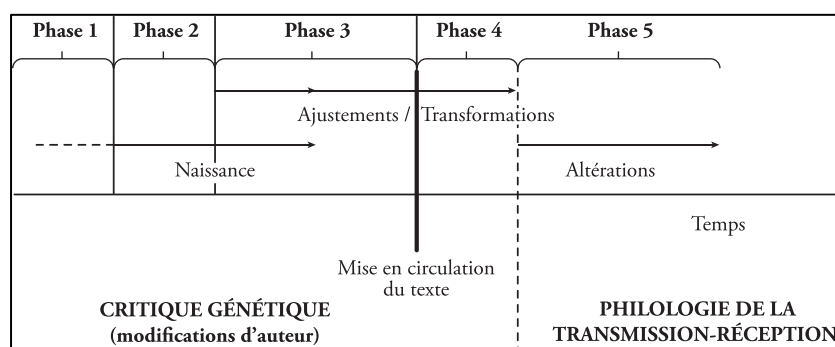
Humanité numérique et stylistique historique

Rudolf Mahrer
 Université de Lausanne

L'intérêt est grand d'étudier le geste d'écriture à un moment où la critique génétique a longtemps postulé qu'il n'existait plus : *après la publication*. L'étude de cette phase, *post-éditoriale*, de la production des œuvres a été largement favorisée par les humanités numériques. C'est ce que je propose de rappeler¹, rapidement, en premier lieu. Ensuite, de manière programmatique, j'indiquerai quels genres d'instruments d'observation numérique pourraient contribuer à faire de la réécriture après publication un observatoire pour une *histoire des formes de la littérature*. Ma contribution se situe donc à la croisée de la génétique textuelle, des humanités numériques et de la stylistique historique.

I – Enjeux de la genèse post-éditoriale

La genèse post-éditoriale d'une œuvre est la *phase de son écriture qui succède à sa mise en circulation*. Objet paradoxal, me direz-vous, puisqu'il serait assez raisonnable d'écrire une œuvre *avant* de la publier. Et bien la production culturelle a ses raisons... qui font qu'il n'en va pas toujours ainsi. Il n'est pas rare en effet – il est même plutôt fréquent – qu'on achève, ou qu'on parachève, ou encore qu'on achève autrement une œuvre déjà publiée.



Les phases de la genèse d'une œuvre, selon Lebrave (2009 : 18).

En d'autres termes, nous nous intéressons à la phase 4 du schéma de Jean-Louis Lebrave ci-dessus. Ce moment de la création des œuvres avait nécessairement été laissé dans les marges de la critique génétique, elle qui traditionnellement identifie son objet à l'« avant-texte » : soit les documents précédant la signature du bon à tirer et la mise en circulation du texte. Voyez la définition que donne Almuth Grésillon, dans son manuel de critique génétique de 1994, de « la matière même des recherches génétiques » :

Comment désigner la matière même de ces recherches génétiques, ces ensembles hétérogènes de scriptions diverses dont *le seul point commun* – et c'est en même temps ce qui les distingue radicalement du texte – est de n'avoir *jamais été destiné à publication*. (Grésillon 1994 : 108, je souligne.)

¹ Sur cet aspect, on trouvera plus de détails dans Mahrer (2016).

Pourtant, [l'exemplaire](#), copieusement raturé par l'auteur, de l'édition originale de *La Grande peur dans la montagne* (Grasset, 1926) a d'abord été un objet « destiné à publication »... avant d'être ravalé par Ramuz – 15 ans plus tard – au rang de document préparatoire de l'édition des *Œuvres complètes* (Mermod, 1940-1941)... Les documents de ce genre sont légions (voir aussi, par exemple, [l'exemplaire corrigé](#) de *L'Orme du mail* d'Anatole France) qui attestent que l'écriture ne s'arrête pas avec la publication.

Disons que la notion d'avant-texte n'avait pas été taillée pour décrire le geste d'écriture « après le texte ». Elle a ainsi laissé dans l'angle mort un phénomène qui mérite pourtant toute l'attention des généticiens – et pas seulement celle des philologues ou des historiens de l'imprimerie².

II Comment explorer et donner à lire les œuvres réécrites après publication. Le projet Variance ([variance.ch](#))

L'édition des textes variants est un casse-tête pour l'édition papier. Celle-ci adopte, pour mémoire, deux principaux dispositifs lorsqu'elle est confrontée à des œuvres réécrites après édition et dont il existe par conséquent plusieurs versions « autorisées » :

- (1) édition d'un texte de référence avec appels de note à l'endroit des lieux variants ;
- (2) édition « parallèle » de toutes les versions, qu'on aura sans doute jugées trop différentes pour qu'il soit possible ou pertinent de les comparer au moyen de « variantes ».

La première option impose de choisir un texte « de référence ». Elle pose par ailleurs d'importants problèmes de lisibilité. Les lucarnes étroites des variantes ponctuelles ne permettent pas d'accéder à la cohérence textuelle propre à chacune des versions. Sans parler du temps et du coût de réalisation. La pratique de la réécriture après édition des frères Grimm ou de Balzac, quel que soit l'intérêt de leurs œuvres et de leurs parcours, a dissuadé jusque-là les philologues les plus chevronnés.

Quant à la solution consistant à publier toutes les versions d'une œuvre, elles soulèvent elle aussi des problèmes de coût, si bien qu'on ne l'envisagera guère que pour les œuvres du premier canon. Ensuite et surtout, en juxtaposant toutes les versions, l'édition synoptique donne certes à voir chaque état de l'œuvre dans son identité textuelle propre, mais elle laisse le travail de comparaison aux bons soins du lecteur. Un tel dispositif peut prétendre à l'exhaustivité, il ne constitue *pas encore une édition génétique* : les données sont réunies, mais elles ne sont pas organisées en vue de l'interprétation du devenir de l'œuvre.

Avec l'invention des langages de programmation « orientés objet » (1970) et celle du multifenêtrage (1980), on s'est imaginé que la solution efficace au problème du « versioning » serait numérique. C'est une telle solution que propose la plateforme *Variance* de l'Université de Lausanne. Lancée cet automne avec la première édition intégrale de *La Peau de chagrin* (1830-1846), la plateforme propose aux philologues et aux généticiens un outil d'édition dépassant les écueils de l'édition papier. Ses objectifs sont les suivants.

- (1) Réunir *toutes les versions autorisées* d'une œuvre.
- (2) Réaliser toutes les comparaisons *génétiquement pertinentes* et celles-là seulement. Par « alignement génétiquement pertinent », il faut entendre les comparaisons permettant

² On trouvera dans Mahrer (2017), un exposé des raisons qui conduisent à considérer la réécriture des œuvres après édition comme une phase du plus grand intérêt pour la génétique, où la réécriture s'exerce sous des contraintes spécifiques (matérialité du support de réécriture, collaboration avec l'instance éditoriale, existence d'une réception, effet symbolique de l'édition sur le statut du texte, important écart temporel...), propres à faire de ce moment de l'histoire des œuvres une phase génétique spécifiée.

de retracer le parcours de l'écriture d'une œuvre. Il s'agit autrement dit de confronter la version qui a servi de base à la réécriture avec celle qui en résulte.

- (3) Détecter automatiquement toutes les différences entre versions. La détection est effectuée à l'aide d'un algorithme d'alignement textuel monolingue (MEDITE : Machine pour l'Étude Diachronique des TEXTES) développé au début des années 2000 par J.-G. Ganascia (Laboratoire d'Informatique de Paris 6) en collaboration avec des linguistes de l'*Institut des textes et manuscrits modernes* (CNRS/ENS).
- (4) Présenter les versions dans une interface de lecture qui offre à la fois une *lisibilité textuelle* (les versions sont des textes pourvus d'une cohérence propre) et une *lisibilité génétique*, permettant de suivre l'évolution de l'œuvre, version après version.
- (5) Donner un accès direct aux reproductions photographiques des éditions sources pour restituer au texte numérisé son espace graphique d'origine. L'accès visuel aux documents sources (le plus souvent des livres) permet en outre de vérifier l'édition et, le cas échéant, de la faire corriger.

Pour en finir avec la plateforme, un mot sur un aspect qui durant le colloque a particulièrement intéressé Bénédicte Pincemin et Christophe Schuwey : la manière dont les interfaces conditionnent notre interprétation des données. De la manière dont Variance organise son corpus, présentant les textes côte à côte comme des variations du même, on pourrait penser qu'elle méprise la singularité des événements énonciatifs et esthétiques que constitue chaque publication. Tel est bien l'effet de lecture produit par l'interface.

Toutefois, pour la génétique, la singularité de chaque publication est un moyen, une étape vers la compréhension visée : celle du parcours de la création de l'œuvre. C'est en donnant à comprendre comment, de campagne de réécriture en campagne de réécriture, un texte mute en un autre texte, que le généticien sera à même de décrire l'évolution de « l'œuvre ». Cette compréhension présuppose l'identification du texte à une étape dans un parcours qui noue tous les textes. En un mot, une édition génétique dispose à voir la continuité derrière les textes liés par des relations d'engendrement – alors que d'autres dispositifs disposeraient à considérer la poétique singulière de chacun des textes pourtant liés les uns aux autres sur le plan génétique. Ce qui importe ici, c'est que la manière dont l'interface dispose à la lecture (son affordance) s'accorde avec ses objectifs descriptifs.

De (1) et (2) il découle qu'une édition de la genèse post-éditoriale d'une œuvre suppose de passer d'un inventaire de versions autorisées à une organisation de ce corpus en fonction des relations d'engendrement qui lient les textes les uns aux autres.

Listes de versions autorisées de *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac

<i>La Peau de chagrin</i>	1831	Gosselin & Carel	mise en vente :	août 1831
2 ^e édition	1831	Gosselin		septembre 1831
3 ^e édition	1833	Gosselin		mars 1833
4 ^e édition	1835	Werdet		décembre 1834
5 ^e édition	1838	Delloye & Lecou		juillet 1838
6 ^e édition	1839	Charpentier		mai 1839
7 ^e édition	1845	Furne		août 1845
8 ^e édition	1845	Charpentier		juin 1846

Tableau des comparaisons génétiques de *La Peau de chagrin* (selon Mahrer & Zufferey 2017)

1 ^e comparaison	Gosselin 1831a	>	Gosselin 1831b
2 ^e comparaison	Gosselin 1831b	>	Gosselin 1833
3 ^e comparaison	Gosselin 1833	>	Werdet 1835
4 ^e comparaison	Werdet 1835	>	Delloye & Lecou 1838
5 ^e comparaison	Delloye & Lecou 1838	>	Charpentier 1839

6 ^e comparaison	Charpentier 1839	>	Furne <i>et alii</i> 1845
7 ^e comparaison	Furne <i>et alii</i> 1845	>	Charpentier 1845

L'enquête génétique, reconstituant la chaîne des relations d'engendrement textuel, permet notamment de mettre au jour le fait que, contrairement à ce que considère la critique balzacienne, Charpentier 1845 n'est pas une réécriture de Charpentier 1839, mais une révision de l'édition Furne. Cette révision intègre la grande majorité des corrections insérées par Balzac dans son exemplaire personnel de *La Comédie humaine*. Ainsi le « Furne corrigé » n'est pas la dernière version laissée inédite par l'auteur qu'on a crue.

III Stylistique historique

L'approche stylistique traditionnelle identifie le style d'un écrivain à ce qui singularise son énonciation, son idiolecte. Supposer *i*) qu'un auteur et son œuvre se caractérisent par son style, *ii*) que ce style fait sa valeur – que c'est notamment ou spécialement à ce titre qu'il appartient au canon –, et enfin *iii*) que *style* dans ce contexte signifie *originalité*, c'est s'inscrire dans « un paradigme idéologique qui s'est mis en place au cours du deuxième tiers XIX^e siècle » nous dit Nathalie Heinich³. La *stylistique auteuriste* corrèle autrement dit *style*, *valeur* et *originalité*. L'auteur qui a du style, un style, son style, est celui qui a de la distinction. Le style, c'est essentiellement ce qui permet de distinguer un auteur des autres.

Cette conception du style a un *corollaire sur le plan génétique* : si le style est signature textuelle de l'auteur, alors on s'attend à ce que la genèse d'une œuvre coïncide approximativement avec un *processus de singularisation*. La stylistique de la singularité incline autrement dit à interpréter les réécritures, notamment celles de publication en publication – qui sont moins de production de l'œuvre, que de mise en variation de celle-ci – comme un cheminement progressif vers l'originalité qui fait la valeur.

À cette conception du style, les travaux de Gilles Philippe en opposent une autre, qu'on peut qualifier d'*historique*. Elle consiste en plusieurs déplacements dont je retiendrai schématiquement les trois mouvements suivants.

- (1) Le style ne saurait être prioritairement conçu comme une signature individuelle, mais comme des pratiques rédactionnelles qui déclinent (aux deux sens du terme : elles s'approprient ou elles congédient) des « normes collectives » :

« L'évidence de l'histoire littéraire nous l'apprend : il y a des styles d'époque autant voire plus que "d'école littéraire", et donc des contraintes intériorisées, soumises à des causes de natures multiples et peut-être même à une téléologie générale. » (Philippe 2013 : 176)

- (2) Le « nouvel auteur » ou l'invention d'auteur n'est pas le moteur du changement stylistique, il est le symptôme d'un changement de mentalité, de sensibilité esthétique, qui aboutit à un changement dans l'usage de la langue. C'est cette mutation historique et sociale qui promeut, tôt ou tard, un « nouvel auteur » ou une nouvelle forme langagière littéraire. Par suite, la notion d'influence (d'auteur à auteur) n'est plus celle qui rendra compte de l'historicité du style.

« Gide fit un trajet stylistique semblable et un trajet idéologique dissemblable [de ceux de Barrès]. C'était tout simplement le trajet stylistique de toute l'époque : les formes issues du symbolisme s'étaient usées, et la sensibilité du temps appelait autre chose. La part proprement barrésienne, gidienne ou durassienne ne fut sans doute que secondaire dans l'évolution stylistique de Barrès, Gide ou Duras ; l'illusion se dissipe dès lors qu'on quitte le niveau de l'auteur. Ce n'est donc pas, en tout cas pas seulement, parce qu'un auteur évolue que son style évolue. » (Philippe 2017 : 9, je souligne)

³ *Ce que l'art fait à la sociologie* (1998 : 27) cité par Philippe (2017 : 8).

- (3) L'objet de la stylistique historique, en conséquence, n'est pas le style d'un auteur, mais le style d'une période, des manières d'écrire propres à des moments de l'histoire littéraire. Ces périodes de relative homogénéité expressive génèrent des imaginaires stylistiques : des patrons formels de formats variables, jugés représentatifs de leur époque, mais restant disponibles au-delà de leur moment d'apogée, dans un trésor stylistique. Lorsqu'ils connaissent en effet une période de haut rendement, qui leur assure une visibilité maximale, ces patrons deviennent nettement datables puis, certainement, datées (au sens de passées de mode) ou du moins usées (c'est-à-dire d'un moindre rendement expressif)⁴.

La position de Philippe est héritière de l'analyse du discours française et d'une hypothèse qu'appliquée au discours littéraire, on pourrait résumer ainsi : l'écrivain ne puise pas à la langue toute nue, son énonciation est actualisation de la langue compte tenu d'une lisibilité et d'une acceptabilité déterminée par les normes discursives d'époque, ou plutôt compte tenu de son intériorisation des normes discursives d'une époque.

Le contre-pied ainsi proposé par le stylisticien lausannois est très salutaire pour la linguistique du texte littéraire dont elle invite à ajuster les méthodes et les instruments. Avec une telle conception historique et collective du style, la description stylistique s'intéresse alors non plus à la « saillance » (Riffaterre, Jakobson), au « trait de style » qui chez Spitzer témoigne (ou réalise ?) une personnalité, mais à la ressemblance des œuvres entre elles à un moment historique donné et aux relations entre normes langagières et idéologie.

IV Génétique post-éditoriale + stylistique historique

En ce qui concerne la réflexion génétique, dès lors que l'observable stylistique est ramené à une norme langagière historique, de quoi témoigne la « variation d'édition en édition » ? Non plus de la singularisation progressive de l'œuvre, mais du travail des « normes intériorisées » par les écrivains à une époque donnée :

« Loin d'être le lieu où s'observerait prioritairement la singularisation du style, la variante serait peut-être d'abord l'observatoire privilégié d'un certain nombre de standards collectifs. Or, si l'ajustement strictement correctif de la syntaxe ou du lexique est souvent d'un intérêt mineur, la modification stylistique allant vers un "mieux écrit" peut permettre, dans certains cas et *selon des conditions sur lesquelles il convient de réfléchir*, de reconstruire une norme esthétique plus ou moins consciemment assumée par l'écrivain. » (Philippe 2013 : 167-168)⁵

Après avoir essayé d'assister numériquement le généticien dans son travail d'interprétation des versions comme étapes de la production de l'œuvre, je me demande aujourd'hui – et en réalité je demande à la communauté des humanités littéraires numériques – comment assister,

⁴ Sans doute l'opposition entre stylistique du singulier et stylistique du collectif (stylistique auteuriste et stylistique historique), du moins telle que je la résume ici, est-elle un peu brutale et mériterait d'être pensée comme une dialectique du même et de l'autre, de l'imitation et de la création, répondant autrement dit aux « lois » de l'imagination.

⁵ Voir aussi, à propos de Sartre : « [...] il faut suspendre un instant l'idée moderne que le travail du style soit à envisager comme une "singularisation", c'est-à-dire une appropriation personnelle de la langue commune. En effet, il s'agit souvent d'abord d'un simple alignement sur une norme tacite, et la correction stylistique obéit alors à un processus qui la rapproche de la simple correction grammaticale. » (Philippe 2013 : 184) Ou encore : « La mise en œuvre singulière de la langue par un écrivain singulier n'est un acte de liberté qu'en tant que celle-ci est une "liberté souvenante", c'est-à-dire déterminée ; pour reprendre encore les formules du chapitre initial du livre de 1953 [*Le Degré zéro de l'écriture*], c'est un compromis entre "un choix et les limites de ce choix", limites qui ne cessent de varier dans l'histoire, de sorte qu'il "n'est pas donné à l'écrivain de choisir dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires". C'est cette idée de contrainte intériorisée et de limite assumée ou contestée que l'expression de « norme stylistique » vient radicaliser, et il est sans doute peu d'observatoire aussi pertinents pour l'étudier que ce que l'on nomme, souvent de plein droit, des "corrections" manuscrites. » (Philippe 2013 : 188)

d'une part, le généticien qui chercherait à évaluer l'effet des normes du discours littéraire d'une époque sur la créativité d'un écrivain et comment assister, d'autre part, l'historien du style qui chercherait à capter les normes littéraires dans les réécritures. Car les stimulantes et convaincantes propositions de Gilles Philippe laissent la question méthodologique ouverte : comment prouver que telles réécritures attestent bel et bien, dans certains cas du moins, l'application, par le scripteur, d'une norme littéraire d'époque ? Comment prouver qu'en effet les réécritures de la fin de la phase pré-éditoriale (type corrections d'épreuves) et celles de la phase post-éditoriale (révision d'éditions) témoignent de l'ajustement du texte aux pratiques du discours littéraire de la période ? Comment fonder le flair du stylisticien en la matière ?

On peut repenser le problème en disant que la validité de l'analyse repose sur la capacité de l'historien à sortir d'un ordre d'interprétation qui fait de l'œuvre le seul paramètre d'interprétation des réécritures pour entrer dans un autre ordre, où la variation est corrélable à une variation des normes du discours littéraire de l'époque.

V Quelques pistes pour la fouille numérique des comparaisons génétiques

L'analyse, réalisée avec TXM, de la spécificité relative des deux premières éditions de « La Bourse » de Balzac (Mahrer *et alii* 2015) a conduit aux quelques résultats suivants :

Token	Freq	1832	1835	Spec.
Jules	80	80	0	-23,7
...	93	87	6	-18,7
!	101	67	34	-3,0
:	233	141	92	-2,8
à	7	7	0	-2,1
alors	44	30	14	-1,9
.	953	515	438	-1,8
et	634	340	294	-1,2
car	27	18	9	-1,2
y	66	39	27	-1,0
[...]				
Hyppolite	51	0	51	15,7

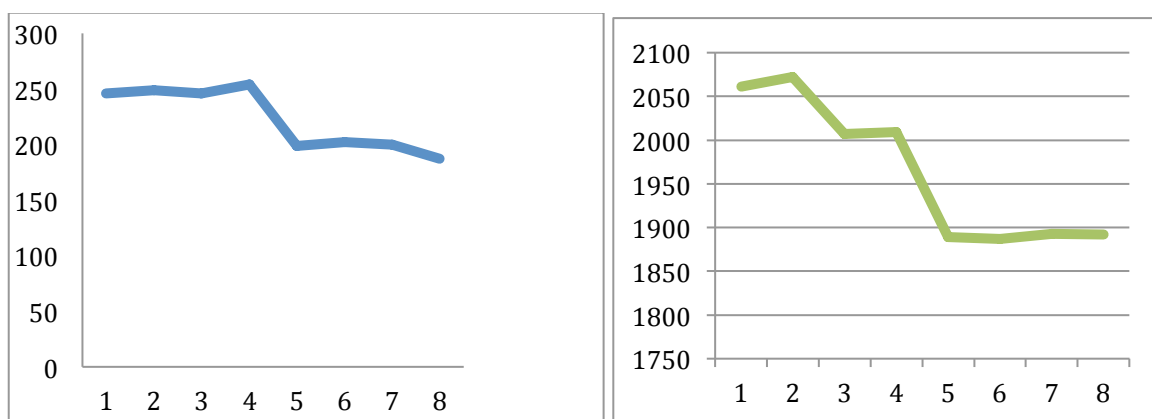
La première chose qui saute aux yeux, c'est bien sûr l'importante spécificité négative de « Jules » et l'importante spécificité positive d'« Hyppolite ». On le devine sans peine : Balzac a changé le nom du protagoniste... C'est une manière de vérifier que les statistiques fonctionnent... mais ce n'est pas avec ce genre d'argument qu'on va convaincre les sceptiques que la lecture computationnelle enrichit l'histoire et l'interprétation des textes !

Ce qui m'intéresse néanmoins ici, c'est qu'on a affaire à une transformation dont *le principe explicatif est interne à la poétique de l'œuvre* ; c'est typiquement le genre de variation dont on sait faire quelque chose « à l'œil nu ». (Problématique du retour des personnages, qui conduit Balzac à modifier, à partir du *Père Goriot*, soit 1834, le nom de personnages pour créer de la continuité référentielle, faire un cycle (voir par exemple Zufferey & Gollut 2015).

Là où l'on a besoin de flair ou d'instrument, c'est pour commenter par exemple la sensible baisse des connecteurs « car », « et » ou « alors ». Parce qu'on pourrait ici hésiter à voir une évolution du projet poétique du texte ou une évolution du style de l'auteur, ou encore – ce qui n'est pas incompatible – une évolution de style de l'auteur qui coïncide et documente une évolution de la norme stylistique de l'époque.

Prenons un autre exemple du même acabit. En travaillant sur les huit versions publiées de *La Peau de chagrin*, nous avons observé qu'entre la quatrième et la cinquième édition (de 1835

à 1838), le texte passe de 250 pronoms relatifs « dont » à 197, ce qui constitue, en fréquence relative, une diminution d'environ 20%⁶.



Occurrences des « dont » (en bleu) et des « et » (en vert) au fil des huit éditions de *La Peau de chagrin* (1830-1846).

Voilà bien le genre de variations qu'on n'intègre guère dans les relevés de « variantes significatives » des éditions semi-critiques ! Pourtant, pour la stylistique historique, un phénomène de ce genre pourrait être hautement significatif – de l'évolution de la « langue littéraire » dont il s'agit de faire l'histoire.

La Peau de chagrin (Werdet 1835)

Ça et là, des groupes de figures enlacées se confondaient avec les marbres blancs, nobles chefs-d'œuvre de la sculpture dont les appartemens étaient ornés.

mais il était trop profond observateur pour ne pas deviner à l'accent, au geste et au regard dont cette phrase doucement railleuse fut accompagnée, la mission dont le petit homme avait sans doute été chargé par l'assemblée de ses joyeux malades.

mais le sentiment qui se développa tout à coup dans ma double nature, je ne l'ai trouvé peint nulle part : ni dans les phrases rhétoriciennes et apprêtées de J.J. Rousseau, dont j'occupais peut-être le logis, ni dans...

Vous rencontrez souvent des gens de colossale apparence dont le cœur est tendre, délicat sous un corps de bronze;

La Peau de chagrin (Delloy & Lecou 1838)

Ça et là, des groupes de figures enlacées se confondaient avec les marbres blancs, nobles chefs-d'œuvre de la sculpture qui ornaient les appartemens.

mais il était trop profond observateur pour ne pas deviner à l'accent, au geste et au regard qui accompagnèrent cette phrase doucement railleuse, la mission dont le petit homme avait sans doute été chargé par l'assemblée de ses joyeux malades.

mais le sentiment qui se développa tout à coup dans ma double nature, je ne l'ai trouvé peint nulle part : ni dans les phrases rhétoriques et apprêtées de J.J. Rousseau, de qui j'occupais peut-être le logis, ni dans...

Vous rencontrez souvent des gens de colossale apparence de qui le cœur est tendre et délicat sous un corps de bronze;

Quelques exemples de suppressions de « dont » extraits de l'édition Variance de *La Peau de chagrin*. Dans les deux premiers cas, on peut admettre, à la rigueur, qu'il y ait plusieurs candidats au poste d'antécédent du pronom relatif et que l'ambiguïté motive la révision. Le souci de clarté ne peut guère motiver les deux réécritures suivantes : celle-ci semblent trahir le pur souci de diminuer le nombre d'occurrences d'une forme en disgrâce.

Sous-équipé en corpus et en instruments d'observation computationnelle, le linguiste sera contraint à compter, ici ou là, des fréquences relatives de « dont » dans des romans des années 1830. Il pourra également chercher dans le métalangage de l'époque la manifestation qu'une faiblesse d'expression est arrivée à la conscience grammaticale ; à moins qu'il ne

⁶ De 1835 à 1838, le texte rétrécit de 2% (de 553'419 à 542'868 caractères), alors que les « dont » régressent à hauteur de 21.7%.

s'agisse de l'effet de retour du métalangage normatif sur la pratique⁷. Mais l'historien du style sera alors tributaire de la sagacité des grammairiens et de leur champ d'observables.

Empruntons à *La Peau de chagrin* un dernier exemple de reformulations, fortement paraphrastiques, observées cette fois au passage de la première à la deuxième version du roman, et qui conduisent à l'élimination de *constructions pronominales impersonnelles*. Une fois de plus, la question qui se pose est celle du « corpus » d'interprétation d'une telle révision. S'agit-il d'une révision strictement cotextuelle, liée à la situation textuelle ou à la poétique du roman ? Est-ce une révision stylistique régulière du Balzac du moment, dont l'échelle (et donc le corpus de contrôle) serait alors la production de l'auteur du tournant des années 1830 ? Est-ce enfin une révision attestant d'une évolution de la représentation de la forme en question et de la norme stylistique ? Le corpus de validation d'une telle hypothèse serait dans ce cas à chercher dans la littérature contemporaine.

Venons-en, avec ces petits exemples en tête, à ma conclusion, qui relève de la prospection et de l'appétit venu au fil des discussions tenues durant le colloque.

<i>La Peau de chagrin</i> (Gosselin 1831a)	<i>La Peau de chagrin</i> (Gosselin 1831a)
Parfois, entre deux lames de laves que vous eussiez dit séparées par un coup de hache, il se glissait , à l'aurore ou au coucher du soleil, un beau rayon de lumière ; et, pénétrant jusqu'au fonds de cette riante corbeille...	Parfois, entre deux lames de laves que vous eussiez dit séparées par un coup de hache, un beau rayon de lumière pénétrait , à l'aurore ou au coucher du soleil, jusqu'au fond de cette riante corbeille...
Il s'échappait de la cheminée en ruine une fumée grêle dont les oiseaux ne s'effrayaient plus.	Une fumée grêle, dont les oiseaux ne s'effrayaient plus, s'échappait de la cheminée en ruine .

Deux cas de variations éliminant des constructions pronominales impersonnelles (« il se glissait », « il s'échappait ») lors du passage de la première à la deuxième version de *La Peau de chagrin*, parues à quelques semaines d'intervalle en 1831.

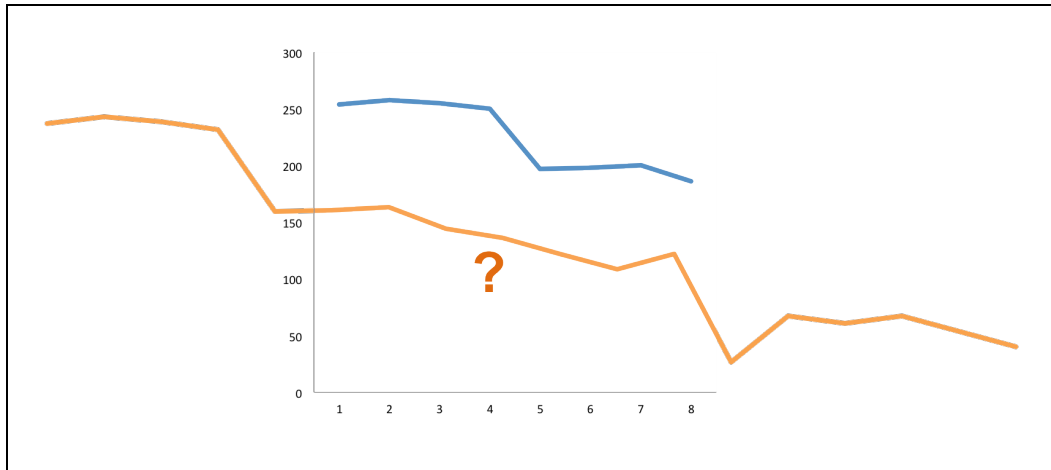
VI Conclusion

« Le retour mécanique d'un phénomène précis de réécriture fait apparaître une sorte de "langue de référence". » (Philippe 2013 : 185)

Adossée à une stylistique auteuriste, elle-même centrée sur un texte ou un auteur, la génétique se débrouille relativement bien sans assistance numérique. On peut prétendre à dégager la saillance ou le trait de style propre à une œuvre, exprimant une vision ou une personnalité, telle qu'elle s'accuse davantage de version en version.

En revanche, si la génétique se met à vouloir observer derrière la réécriture auctoriale (ou éditoriale d'ailleurs) la pression d'un changement d'époque – c'est-à-dire si elle cherche à observer ni la cause, ni l'effet de ce changement, mais une co-variation entre la dynamique de l'œuvre et l'évolution des normes stylistiques – alors elle est vite livrée à ses intuitions et réduite à des hypothèses. À moins qu'elle ne recoure à des instruments d'observation numérique. Il faudrait, par exemple, pouvoir inscrire un phénomène si peu significatif à l'échelle de l'œuvre que la suppression des « dont » dans « the big picture » de l'utilisation de cette forme de langue dans le roman au fil du XIX^e siècle.

⁷ Dans la *Grammaire des grammaires* (1819), Girault-Duvivier signale dans la rubrique « Phrases amphibologiques » le risque de confusion que peut comporter le pronom *dont* : « L'emploi des pronoms *qui*, *que*, *dont*, etc. est une source d'*Amphibologie*, parce que ces pronoms n'ayant pas eux-mêmes ni nombre ni genre déterminé, ont une relation nécessairement douteuse, lorsqu'ils ne tiennent pas immédiatement à leur antécédant, ou qu'il se rencontre quelque autre mot auquel on puisse les rapporter. Exemple : *C'est la cause de cet effet, dont je vous entretiendrai à loisir*. On ne sait si *dont* se rapporte à la *cause* ou à l'*effet*. » (Girault-Duvivier 1818, vol. 2 : 1014)



La soudaine réserve que Balzac manifeste à l'égard de « dont », vers 1838, dans *La Peau de chagrin*, anticipe-t-elle (ou suit-elle ?) une pratique plus générale ? Révèle-t-elle une évolution de la valeur prêtée collectivement à la forme ? Le cas échéant, quel est le niveau de généralité de cette pratique et de cette valeur ?

La génétique textuelle – en particulier lorsqu'elle se penche sur des phases d'ajustement stylistique du texte – pourrait ainsi présenter un intérêt crucial pour une histoire de la littérature, comme *histoire du matériau langagier littéraire*. Mais il faut, pour y parvenir, coupler l'analyse comparée d'un algorithme d'alignement textuel à des instruments de fouille de texte qui analyseraient, de manière différentielle et en diachronie, les versions d'une même œuvre ; on aurait alors une chance de voir si les variations les « moins significatives » à l'échelle de la poétique de l'œuvre trahissent les normes stylistiques et leur fluctuation.

Entre autres phénomènes qu'on aimerait ainsi pouvoir mieux situer dans l'histoire des pratiques rédactionnelles littéraires, mentionnons l'élimination des *répétitions en cotexte étroit*. Avec les instruments numériques adéquats, on verrait peut-être fluctuer la distance tolérée – par un texte, un auteur, une époque... – entre deux apparitions du même mot. (Le phénomène connaît-il un âge d'or ? Flaubert en est-il vraiment le champion ? Dans quelle mesure la chasse à la répétition est-elle appliquée également dans le discours non littéraire ? Est-elle si propre aux normes stylistiques francophones qu'on le dit ?) Autre phénomène dont on pourrait mieux retracer l'histoire à travers une étude statistique des réécritures : celui de l'équilibre volumétrique des phrases. Les révisions visent-elles en effet, comme le voudrait l'intuition, à rétablir ou à accuser la cadence majeure ? Cet idéal rythmique, de la croissance des masses syllabiques, s'impose-t-il « de toute éternité » ? Connaît-il des moments de culte et de déchéance, des pics et des creux ? Le grand nombre pourrait nous permettre en la matière d'écrire une histoire des « qualités littéraires », mesurant finement, par exemple, la proportion des zones pré- et post-verbales des propositions.

En définitive, l'application d'instruments d'observation numérique permettrait d'étudier le cours de ces patrons privilégiés par le discours littéraire : à les voir apparaître, progresser, atteindre un seuil de sensibilité, devenir une manière d'époque indisponible pour une certaine littérature (sauf par pastiche ou par clin d'œil), décliner... C'est ainsi une contribution essentielle à l'histoire littéraire que pourrait apporter les humanités numériques.

En même temps, les généticiens, pour mieux apprécier le processus de création, disposeraient d'instruments permettant d'apprécier le geste de réécriture dans son contexte stylistique historique. Pour reconnaître, parmi les variations post-éditoriales, des témoins de l'évolution des formes langagières, qui font et défont le discours littéraire, il faut indiscutablement des instruments et des compétences numériques.

Références bibliographiques

- BALZAC, H. de (1830-1846) : *La Peau de chagrin*, édition complète, Mahrer, R., Zufferey, J. (éds), variance.ch.
- GIRAULT-DUVIVIER, Ch. P. (1818) : *Grammaire des grammaires ou analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, 2 vol., Paris, Janet & Cotele.
- GOLLUT, J.-D., ZUFFEREY, J. (2015) : « Cohérence référentielle et frontières de texte : la désignation de personnages dans les cycles romanesques », dans J.-M. Adam (éd.), *Faire texte : frontières textuelles et opérations de textualisation*, PU de Franche-Comté, p. 163-195.
- GRÉSILLON, A. (1994) : *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF.
- LEBRAVE, J.-L. (2009) : « Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite », *Modèles linguistiques*, n° 30, p. 13-21.
- MAHRER, R., DE ANGELIS R., DEL LUNGO A., GRÉSILLON A., LEBRAVE, J.-L., NICOLLIER SARAILLON, V., POIBEAU, TH., MÉLANIE-BECQUET, F., VAUTHIER, B. (2015) : « Editorial Genesis : from Texts Comparison (Products) to Interpreting Rewritings (Process) », dans *Writing(s) at the Crossroads : the Process/Product Interface*, G. Cislaru (dir.), Amsterdam, Benjamins, p. 151-170.
- MAHRER, R. (2016) : « La genèse post-éditoriale : un champ de recherches ouvert par la philologie numérique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 116 (3), p. 573-594.
- (éd.) (2017) : *Après le texte. De la réécriture après publication*, *Genesis*, n° 44.
- PHILIPPE, G. (2013) : *Le Rêve d'un style parfait*, Paris, PUF.
- (2017) : « Parce qu'un nouvel auteur survient ? Quelques réflexions sur le changement stylistique », *Poétique*, n° 181, p. 5-17.