

LE STYLE

1. Style et manière caractéristique
 - 1.1. Individualité et généralité du style
 - 1.2. Intentionnalité du style
 - 1.3. « Organicité » ou caractère structurel du style

2. Deux conceptions antithétiques du style
 - 2.1. Le point de vue rhétorique(ou distinctif) sur le style
 - 2.2. Le point de vue stylistique (ou individualisant) sur le style

3. Une troisième conception du style : le style comme exemplification.

Conclusion

Bibliographie

1. Style et manière caractéristique

Commençons par nous donner une notion rudimentaire du style : contentons-nous pour le moment de le définir comme **la manière caractéristique d'une forme**. Je voudrais d'abord donner son extension maximale à la notion de style. Le style n'est pas une donnée propre à la littérature. Il marque en priorité toutes les productions esthétiques. Mais on peut l'étendre à toutes les pratiques humaines. Comme le suggère le titre d'un livre récent sur le style, le style est une donnée « anthropologique ». On peut parler de style dans le jeu d'un sportif, dans les formes de cuisines, dans les types de stratégie militaire, dans les formes de danse. Aucune activité humaine n'échappe au style, même lorsqu'elle ne produit aucun artefact.

Dans *A la recherche du temps perdu*, le narrateur décrit par exemple la manière très particulière de saluer qu'a un personnage, le marquis de Saint-Loup : observation froide et apparemment indifférente à travers un monocle de celui à qui on est présenté, inclinaison de tout le corps en avant comme dans un exercice de gymnastique, puis rétablissement brusque et élastique du buste qui le ramène en arrière un peu au-delà de la verticale, et enfin bras tendu en avant qui semble vouloir maintenir à distance la personne qui est saluée. Tout d'abord Marcel voit dans cette façon de saluer un style absolument unique lié à l'individualité du marquis de Saint-Loup. Il s'interroge d'ailleurs beaucoup sur la signification de ce salut. Il le prend d'abord cette élégance gestuelle pour une marque de froideur et de distance du marquis. En réalité, il n'en est rien et le marquis éprouve pour Marcel une très chaleureuse amitié. Progressivement, Marcel va découvrir que ce style de salut n'est pas propre à Saint-Loup mais qu'il est partagé par d'autres membres du clan aristocratique auquel Saint-Loup appartient, la famille des Guermantes. Et Marcel finit aussi par comprendre que ce style a des racines profondes dans le temps, qu'il a été forgé par tout un passé d'exercice militaire et d'aisance corporelle, qu'il est pour partie un héritage.

1.1. Individualité et généralité du style

Cela peut nous faire réfléchir aux rapports du style à l'individualité. Le style renvoie à une **forme singulière** et en tant que tel il est une **marque d'individualité**. Mais cette marque d'individualité est toujours sur la voie d'une **généralisation** et cela de deux façons.

D'une part, le style est fait de formes **caractéristiques**, c'est-à-dire de **formes répétables** et **répétées**. C'est ce qui permet d'identifier le style comme style et non comme simple hasard, accident. D'autre part, puisque les formes du style sont **caractéristiques**, elles sont non seulement répétables par un seul, mais aussi **partageables et imitables**. Dès qu'un style est reconnu dans ses caractéristiques, il peut être **pastiché**, c'est-à-dire repris et accentué). On peut dire qu'un style, c'est toujours un ensemble de singularités qui se proposent à une généralisation.

C'est ce qui nous explique qu'un style s'applique toujours à un individu mais aussi bien à ce qu'on pourrait appeler des **individus collectifs**. On peut parler du style de Picasso dans une œuvre unique (« Les demoiselles d'Avignon » par exemple), mais on peut parler du style de Picasso durant une période (le cubisme analytique de 1908-1911), on peut parler du style partagé par Braque et Picasso durant cette période (pour certains tableaux, il faut un œil expert pour les distinguer tant ils se ressemblent), mais

on peut parler aussi du style cubiste en général, voire d'un style moderniste en général qui inclurait les cubistes mais aussi les puristes, le Bauhaus, etc..

Le style se rapporte à la fois à **plus qu'un individu (au sens d'une personne)** et à **moins qu'un individu**. Le même artiste passe par des styles différents. Picasso avant d'être cubiste passe par une période bleue (figurative, néoclassique et mélancolique, puis par un cubisme qui a une allure sculpturale, puis par un cubisme qui tend vers l'abstraction, puis par un cubisme dit synthétique qui peut inclure des éléments de collage, etc. Et c'est évidemment vrai aussi en littérature. Le style de Céline n'est pas le même dans ses premiers romans comme *Le Voyage au bout de la nuit* et dans les derniers comme *Rigodon*. Le style de Beckett au fil de sa carrière connaît un renversement radical du continu au discontinu. Dans *L'innommable*, c'est une phrase interminable, non ponctuée, un flux continu. Mais dans les derniers textes comme *Cap au pire* par exemple, au contraire, le style est haché, sur-ponctué, il évoque presque une écriture jazzistique, syncopée.

On peut en conclure que le style ne s'identifie pas à une personne mais à une **individualité construite** par l'interprète et qui peut être de dimensions très variables. Une page de Rousseau, le style du Nouveau Roman en général, le style d'une époque dans toutes ses productions (le Moyen Age), le style d'une culture.

L'individualité stylistique qu'on choisit d'étudier a toujours un caractère historique. D'ailleurs, de quelque dimension qu'ils soient, les styles évoluent au cours de l'histoire, ce sont des êtres temporels. On le constate plus encore dans la modernité qui est caractérisée par un renouvellement de plus en plus rapide des styles (c'est l'avant-gardisme), mais aussi par une production commerciale de styles (la mode). Jamais sans doute dans l'Histoire, nous n'avons eu autant le culte du style qu'aujourd'hui...

Avant d'en venir à la question du style littéraire, qui nous intéresse plus particulièrement, je voudrais encore souligner deux aspects du style en général qui me semblent importants : son caractère **intentionnel** et son caractère **organique**.

1.2. Intentionnalité du style

Lorsque tout à l'heure, j'ai défini sommairement le style comme **la manière caractéristique d'une forme**, j'ai laissé de côté un caractère du style qui me paraît important. Pour l'illustrer, je dirais qu'il me semble qu'on aurait de la peine à parler d'un style de nuage ou de montagne, bien que nuages et montagnes aient évidemment des formes caractéristiques et correspondent donc

apparemment à la définition du style. A vrai dire un tel emploi est imaginable (le « style des cumulo-nimbus » et le « style des stratus »), mais il se fera alors sur un mode figuré et légèrement ironique, ce sera une « façon de parler ». Pourquoi ? Parce que nous n'accordons pas de capacité stylistique à des êtres inertes. La raison me semble en être que nous concevons cette **manière caractéristique** comme **intentionnelle** ou au moins **partiellement intentionnelle**.

Revenons, si vous le voulez bien au salut du marquis de Saint-Loup. Proust décrit très bien dans son roman le mélange de passivité et d'intentionnalité qu'il y a dans le style de salutation de Saint-Loup. D'une part, Saint-Loup a une gestuelle qui est pour partie héritée d'un passé très ancien, pour partie imitée à partir de modèles qui sont ceux de sa famille et enfin pour partie volontairement infléchie dans un sens particulier qui lui est propre. Je dirais volontiers que **dans tout style, il y a une dialectique de passivité et d'activité**. La manière caractéristique est toujours « reçue » mais infléchie par le fait qu'on en a pris conscience et prolongée par cette prise de conscience. Saint-Loup ne se contente pas d'imiter, il accentue, il particularise le salut des Guermantes. Il ajoute des nuances dans le même esprit. Il raffine dans l'élégance corporelle. Pour le dire autrement, il n'y a pas de style sans **stylisation** (c'est pour cela que les nuages n'ont pas de style mais des caractéristiques – encore faudrait-il nuancer cela, je peux avoir l'impression, mais c'est sur le mode du simulacre, qu'un type de nuage « en rajoute » sur sa forme typique, comme s'il voulait la donner en spectacle...).

1.3. « Organicité » ou caractère structurel du style

Le dernier caractère du style que je voudrais signaler, c'est son aspect **organique** ou si vous préférez « structurel ». Un style n'est pas fait **d'une addition de caractéristiques dépourvues de liens les unes avec les autres**. Tous ses traits caractéristiques ont une **cohérence et créent une physionomie d'ensemble**.

Pour donner un exemple de cette cohérence stylistique d'ensemble, je vais recourir non pas à la littérature mais à l'histoire de l'art.

En 1915, l'historien de l'art Heinrich Wölfflin a inventé, si l'on peut dire, le style baroque dans ses *Principes généraux d'histoire de l'art*. Avant lui, on avait tendance à appeler « baroque » le style dans lequel les formes de la Renaissance se sont désintégréées ou ont dégénéré. Donc le « baroque » n'était pas considéré comme un style en soi mais comme la fin d'un style. Pour constituer le « baroque » en véritable style, Wölfflin a identifié dans les œuvres de cette période un ensemble de 5 formes caractéristiques,

opposables une à une aux formes du style classique qui les avait précédées.

1. Selon lui le style classique est avant tout **linéaire** tandis que le style baroque est **pictural**. Là où le style classique s'attache à la perfection des contours, image d'une essence immuable, le baroque s'intéresse plutôt à mettre en valeur la mobilité de l'image.
2. La vision classique projette l'image sur une **surface**, une fenêtre où l'image vient se mettre au carreau, tandis que la vision baroque pénètre l'espace en **profondeur**. Les plans ne sont plus distingués comme successifs mais favorisent une fuite de l'œil vers le fond de l'image.
3. La composition classique est **close**, chaque élément se rapporte à chaque autre selon des proportions définies. La composition baroque est **ouverte**. La forme se distend dans toutes les directions. Chaque élément est dans un rapport assez lâche à tous les autres. Les obliques et les courbes défient le cadrage horizontal et vertical de la forme classique, et empêchent le regard de se fixer.
4. Le style classique procède par **analyse**. L'ensemble s'articule en une pluralité de parties dont chacune est autonome. Le baroque part de la **synthèse**, vise un effet global, privilégie la prédominance d'une ligne ou d'une couleur au détriment des autres.
5. Le style classique exige **l'absolue clarté** tandis que le baroque préserve une **confusion** relative : « torsions outrées, mouvements impétueux, raccourcis destructeurs de proportions, dissolution des contours et des fonds dans le flou et dans la pénombre. » (W. Teysnière, *Renaissance et baroque*).

Ces caractéristiques ont été discutées et remises en question, mais elles ont l'intérêt de nous montrer une tentative d'analyse stylistique globale. Ce qui frappe dans la description du style baroque par Wölflin, c'est sa cohérence. Le style baroque tel qu'il le décrit n'est pas fait d'une addition de traits de styles sans lien les uns avec les autres. On voit bien qu'il y a une logique d'ensemble de la forme baroque. Il y a évidemment adéquation entre la forme ouverte, la profondeur, la mobilité, la dissolution des contours. Toutes les formes d'un même style apparaissent comme différents moyens pour résoudre un même problème ou manifester une même idée.

Je crois qu'on peut en tirer deux observations.

La première répond à la question que je posais il y a un instant : comment un style a-t-il le pouvoir de **référer à ses propriétés** ? Il

le fait en réunissant dans un espace restreint (l'œuvre, le cadre du tableau, le poème, etc.) des propriétés qui sont **convergentes**, c'est-à-dire qui se font écho les unes aux autres et qui ainsi illustrent une même tendance ou une même « idée ».

C'est à dessein que j'emploie le mot « idée ». Et cela me servira à faire une deuxième observation. Ce que relève Wöllflin, comme vous l'avez vu c'est un ensemble de caractéristiques de formes. Mais ces formes entrent en résonance avec des significations. On pourrait dire qu'elles traduisent en données plastiques une vision du monde. Au monde classique des essences immuables, des idéalités parfaites, s'oppose un monde beaucoup plus tourmenté, de la mobilité perpétuelle, de la métamorphose et de l'infini.

Les **caractéristiques formelles du style ne restent jamais purement formelles**. Elles sont interprétables en termes de signification, indissociables de l'esprit d'une époque, de sa philosophie. D'ailleurs, il est très difficile de limiter ces caractéristiques aux seules formes. Cela apparaît nettement si on applique l'analyse du baroque au domaine du discours, à la littérature par exemple.

C'est ce qu'a fait le critique genevois Jean Rousset, en 1954, dans un ouvrage qui a fait date sur *La littérature de l'âge baroque*. Il s'est attaché à montrer qu'il y avait aussi un baroque littéraire en France, entre 1580 et 1670. Ce baroque, il l'a essentiellement identifié à la récurrence de certains thèmes dans la poésie et le théâtre de ces années-là : la métamorphose, l'eau en mouvement, le déguisement, le trompe-l'œil. Mais il l'a aussi trouvé dans un type de métaphore en forme d'énigme (celle du *violon ailé*), ou dans la structure éclatée du poème, qui rappelle la forme ouverte des œuvres plastiques baroque. Ainsi, dans un style, les aspects **sémantiques et les aspects purement formels** ne cessent de communiquer et de se renvoyer l'un à l'autre. Il y a une pensée de la forme, et l'organisation même du sens a une forme.

Bien sûr, on pourrait faire des objections à cette conception **organique et unificatrice** du style, en affirmant qu'elle n'est pas universellement valide. Dans la modernité, on voit apparaître des œuvres dont le style est **composite**. Dans les arts plastiques, par exemple, apparaissent des œuvres qui font appel au collage d'éléments hétérogènes. En littérature, la polyphonie, les ruptures de style, le collage intertextuel apparaissent patents chez des auteurs comme Dostoïevsky ou Joyce ou Michel Butor. Je ne crois pas que ce soit une objection très sérieuse. Dans tous ces cas, nous avons bien une **unité stylistique**, mais elle ne repose pas sur la physionomie des éléments de l'œuvre, cette unité repose sur le **choix de ces éléments** et sur leur **mode d'assemblage**. Au premier coup d'œil on reconnaît le **style** d'un collage de Max Ernst (et on peut évidemment l'opposer à un collage de Picasso) bien que Max Ernst n'ait dessiné aucun des éléments qu'il découpe

et qu'il colle. En revanche nous reconnaissons son goût pour les illustrations de catalogues scientifiques ou de romans du 19^e siècle, nous reconnaissons sa technique très illusionniste pour effacer toute forme de rupture entre les éléments collés et évidemment le type d'assemblage à la fois incongru et fantastique qu'il recherche dans ses images. D'autres praticiens du collage procèdent de façon radicalement autre en faisant au contraire « réagir » des éléments hétérogènes (morceau de corde et faux bois chez Picasso). D'autres enfin, comme Kurt Schwitters, en créant des compositions esthétiques à partir de déchets ou d'objets de récupération.

2. Deux conceptions antithétiques du style : le point de vue rhétorique (ou distinctif) et le point de vue stylistique (individualisant)

A vrai dire, lorsqu'à l'instant j'ai défendu une conception organique du style, j'ai pris parti pour une certaine conception du style contre une autre. En effet, il me semble qu'il y a deux façons d'aborder le style, l'une plus marquée par la rhétorique, l'autre plus littéraire.

2.1. Le point de vue rhétorique (ou distinctif) sur le style.

Il faut d'abord reconnaître que la notion de style est née dans les traités de rhétorique et qu'elle ne renvoie pas d'abord à une manière personnelle ou singulière de parler ou d'écrire mais plutôt à des formes génériques de discours. Vous vous souvenez que la rhétorique définit des genres de discours fondés sur des actes discursifs fondamentaux : le genre judiciaire (accuser ou défendre), le genre délibératif (persuader ou dissuader), le genre épideictique (louer ou blâmer). **La rhétorique a progressivement associé ces genres à des styles** et à l'époque de Cicéron on distingue entre style historique (rapporté à l'exemple de Thucydide), style conversationnel (rapporté à l'exemple de Platon dans ses dialogues) et style oratoire (rapporté à l'exemple d'Isocrate).

Un peu plus tard, dans un geste plus littéraire, l'érudit Donat (grammairien latin du IV^e siècle) a inventé la trilogie des styles simple, moyen (ou didactique) et élevé (ou épique). Pour ce faire, il ne s'est pas appuyé sur l'exemple de trois auteurs différents, mais sur trois œuvres emblématiques du même auteur : Virgile. Le style simple est imité des *Bucoliques*, le style moyen des *Géorgiques* et le style élevé de l'*Enéide*. Dès lors, ces styles servent de modèles ou encore de registres de discours.

Ce qui caractérise le point de vue rhétorique sur le style, c'est **qu'il nous présente le discours comme une grille de possibilités discursives à l'intérieur desquelles on fait des choix**, un peu comme si on disposait d'un répertoire de possibilités. Tout à la

fois, **la rhétorique nous présente ce répertoire de possibilités comme fini et comme intemporel.** C'est un peu paradoxal puisque, on vient de le voir, pour constituer cette grille de styles, on s'appuie sur un événement littéraire historique : l'oeuvre de Virgile. Mais cette oeuvre n'est pas traitée comme une nouveauté historique, elle est plutôt considérée comme la réalisation parfaite d'un modèle intemporel. Les trois styles, simple, moyen et sublime, n'auraient en quelque sorte pas été inventés par Virgile mais seulement illustrés par lui.

Dans le point de vue rhétorique sur le style, les choix de style n'ont pas nécessairement une cohérence organique. **Le style est fait d'une addition ou plutôt d'un enchâssement de classes des plus générales aux plus spécifiques.** Le style d'une oeuvre sera caractérisé par le dialecte (la langue) dans laquelle il est écrit, puis plus spécifiquement par le sociolecte dans lequel elle s'insère (sociolecte qui tient à son « genre » et à sa situation discursive) et enfin par l'« idiolecte » propre à l'auteur. Le style apparaît donc comme une somme de caractérisations qui renvoient chacune à des classes d'appartenance.

La stylistique de Charles Bally, disciple de Saussure qui a enseigné à Genève, s'inspire de ces principes. Elle ne s'intéresse pas à la littérature mais au discours en général. Bally remarque que, dans le discours, il y a toujours plusieurs manières de dire (plus ou moins la même chose). De fait **les stylistiques « rhétoriques » postulent qu'il y a une synonymie ou une quasi-synonymie des manières de dire.** Entre ces différentes manières de dire, les nuances ne sont pas de sens mais d'« expressivité ». Aux yeux de Bally, elles s'expliquent largement par l'affectivité. Ainsi, comme Saussure avait conçu la langue comme système, Bally a fait de même avec le discours ou plus exactement les formes expressives du discours.

Ce sont un peu les principes de la socio-stylistique aujourd'hui ou des stylistiques qui s'en inspirent. Elles peuvent bien sûr servir à **distinguer** des styles en les **opposant à d'autres.** L'idée de la distinction stylistique marque d'ailleurs toute la sociologie d'un Bourdieu. **Un style n'a pas de valeur ou de sens en lui-même, mais seulement comme un choix qui cherche à se différencier d'autres choix, comme une position au sein d'un champ de possibilités.** De la même façon, il y a des styles vestimentaires par lesquels les individus affichent leur appartenance à certains groupes sociaux et leur rejet d'autres groupes sociaux (le style « street » ou « baba-cool »). De même, la sociocritique traitera les styles d'écrivains comme des choix distinctifs. Elle se demandera en quoi le style de Proust se rapproche ou s'oppose au style artiste des frères Goncourt ou à l'écriture journalistique mondaine. Elle définira le style proustien comme une position dans un champ de possibles.

Mais à mes yeux, ces stylistiques présentent l'inconvénient, de réduire le style à un ensemble de **traits pré-définis** dans un répertoire de possibles. Cela signifie que la seule façon pour un style d'être nouveau consiste à **combiner autrement des caractéristiques qui sont déjà connues**. C'est une façon de nier l'histoire et le fait qu'il y a des styles toujours nouveaux qui s'inventent et qu'ils sont foncièrement imprévisibles. Je ne crois pas, par exemple que l'usage absolument nouveau que fait Verlaine d'adjectifs dissonants et de sonorités proches les unes des autres, en une sorte de un pianotement mélodique, résulte d'un choix de possibilités déjà disponibles. Verlaine l'invente et c'était impensable avant, comme Camus invente avec *L'Étranger* une narration entièrement faite au passé composé, ce qui n'avait jamais été fait avant.

Peut-être qu'on comprendra mieux les choses en recourant à une distinction que faisait le linguistique générativiste Noam Chomsky autrefois, à propos de la créativité discursive. Il opposait « **la créativité gouvernée par les règles** » et la « **créativité qui change les règles** ». Pour lui, la créativité gouvernée par les règles relevait simplement de la **compétence linguistique**, c'est-à-dire de la capacité d'un locuteur à engendrer un nombre de phrases infini à partir de règles syntaxiques finies. Cette créativité, elle est en quelque sorte prévue et prévisible à partir d'un état de langue donnée. Mais, dit Chomsky, il existe une autre créativité qui est localisée **dans la parole**. Elle consiste en de multiples déviations dont certaines finissent, en s'accumulant par changer le système. Nous le constatons tous, les langues ne cessent de se transformer, il y a une sorte de dérive historique des langues et qui les concerne tout entières : les intonations, le lexique, la syntaxe changent au fil du temps. Cette évolution linguistique, qui est aussi une créativité linguistique, elle est d'ailleurs traditionnellement étudiée par la linguistique historique.

Mais il me semble que nous pourrions la rapprocher de la créativité littéraire. Effectivement dans le style littéraire, nous voyons se reproduire quelque chose qui est du même ordre que la créativité linguistique. Un style, c'est un système de déviations individuelles (Merleau-Ponty parlait de l'œuvre d'art comme une « déformation cohérente »). Bien sûr la différence entre créativité linguistique et créativité littéraire, c'est que la première est collective alors que la seconde est individuelle. L'œuvre littéraire esquisse si l'on peut dire un changement de langue ou au moins un infléchissement de langue dans un certain sens.

Entre créativité linguistique et créativité littéraire, il existe d'ailleurs des ponts, et ce, pourrait-on dire, dans les deux sens.

Les œuvres littéraires peuvent participer à la créativité linguistique à certaines époques historiques. A la Renaissance, en France, avec *La Défense et illustration de la langue française* des poètes comme

Ronsard et Du Bellay se sont donné pour but explicite d'enrichir le français en rivalisant avec d'autres langues comme l'Italien. Et à l'âge classique, la poésie de Malherbe apparaît comme un effort symétrique pour non plus enrichir, mais régulariser, simplifier, géométriser la langue française.

Mais réciproquement Humboldt, qui est l'un des fondateurs de la linguistique historique à l'époque romantique, a tendance à traiter les langues comme des créations littéraires. Il décrit la formation des langues comme un processus de forgerie poétique collective où s'exprime l'esprit d'un peuple. Les « peuples-poètes », après avoir forgé les caractères phonologiques et conceptuels d'une langue cèdent la place aux poètes individuels qui vont illustrer la langue avant que les grammairiens ne la fixent. Humboldt a une vision très littéraire des langues. Il ne les conçoit pas d'un point de vue rhétorique ou distinctif (comme des sommes de caractères opposables à d'autres). Il observe les langues comme une dynamique de développement interne. D'une part, il y a une cohérence, un « style » de développement de la langue à partir des choix premiers qu'elle fait et qui commandent sa construction. D'autre part, le devenir d'une langue est « ouvert » et relativement indéterminé.

De tout cela nous concluons que **l'approche rhétorique du style a l'inconvénient de négliger la créativité stylistique. Elle fait du style littéraire une sorte de code reconnaissable par un ensemble de signes convenus. Elle dé-historicise la littérature.**

Par ailleurs, **elle a tendance à traiter le style littéraire comme un ensemble de signes ou de procédés discontinus**, une accumulation de faits de styles, compris comme des procédés. Entre les faits de styles, sorte de **signaux de littérarité**, il y aurait du non-style, des moments de prose transparente. C'est un peu ce que suggèrent les analyses scolaires qui demandent dans un style de repérer **les figures du style**, comme si le style consistait en un ensemble de formes locales. En réalité, **tout est style dans le discours** (même l'« écriture blanche » prônée par Barthes et mise en pratique par le Nouveau Roman, cette écriture qui veut renoncer à toutes les figures et à tous les procédés est encore un style.) La neutralité est un style, et tout style est global, le méconnaître, c'est manquer son caractère organique, sa logique d'ensemble. C'est pourquoi, à l'approche distinctif du style, je préfère une approche individualisante.

2.2. Le point de vue stylistique (ou individualisant) sur le style.

A vrai dire, même la rhétorique ancienne ne s'est pas contentée d'un point de vue strictement distinctif sur le style. Dès le moment où elle s'est « littérisée », c'est-à-dire à l'époque de Cicéron, c'est-

à-dire le Ier siècle après J.-C., elle est devenue sensible à une dimension individualisante du style (et non plus seulement distinctive). Avec le concept d'*ingenium* Cicéron introduit dans la compétence rhétorique un facteur de talent individuel, de nature plutôt stylistique en ce qu'il en appelle à une forme personnelle d'invention.

Et de même le traité *Du sublime*, au IVe siècle (traité longtemps attribué à Longin), met en valeur dans le discours l'effet « sublime » qui résulte d'une convergence des effets (« l'épisyntèse des parties »). Ce n'est pas l'addition de figures caractéristiques qui fait le style mais son économie d'ensemble où, à la limite, on ne parvient plus à distinguer aucun procédé particulier.

A la différence des stylistiques « distinctives », **les stylistiques individualisantes refusent la distinction entre forme et fond** (qui justifiait l'idée de synonymie entre des formes de discours proches). Elles s'inspirent de Humboldt pour qui il y avait une unité organique de la pensée et de la langue dans une « forme interne ». Mais elles appliquent ce principe au style et non à la langue. Le philosophe Merleau-Ponty a plaidé pour ce genre de stylistique, affirmant avec force : « Toute pensée vient des paroles et y retourne, toute parole est née dans les pensées et finit en elles. » (*Signes*)

Il n'y a sans doute pas de stylistique purement individualisante, mais si je devais en donner un exemple, je me tournerais vers l'œuvre du stylisticien Leo Spitzer (1887-1960). Comme le dit Jean Starobinski, face aux textes, Leo Spitzer, tente de saisir les caractères spécifiques propres à l'*âme* de l'auteur. Mais malgré ce présupposé assez fortement idéaliste, il le fait selon une méthode déjà structurale. Ce qui l'intéresse dans un style, ce ne sont pas des écarts aberrants mais des détails significatifs dont la répétition attire l'attention. Le fait remarquable est choisi en fonction de sa micro-représentativité, « sa façon d'énoncer déjà, au niveau de la partie ce qu'énoncera l'œuvre entière » (Starobinski). Le côté le plus fascinant de sa méthode tient à ces allers et retours entre l'exégèse du détail et « la conquête de la signification globale ».

Dans une de ses *Etudes de style*, Spitzer se livre ainsi à une longue analyse du style de Racine qu'il regroupe sous une dénomination globale : « l'effet de sourdine ». Les faits de style qu'il relève sont minuscules et apparemment insignifiants. Ils portent par exemple sur l'usage désindividualisant de l'article indéfini là où on attendrait le défini (« sauver des malheureux, rendre un fils à sa mère », sur l'usage d'un démonstratif dit « de distance » (« Pour vous mener au temple où CE fils doit m'attendre », la désignation de soi à la 3^e personne (« Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue »), la personnification des abstraits, les périphrases, l'interruption du discours (aposiopèse), etc..

Tous ces faits, au lieu de les considérer isolément, Spitzer les rapporte à une intention globale d'atténuation qu'il métaphorise musicalement : « la langue racinienne est une langue à sourdine ». Cette signification globale du style dépasse la simple forme, elle renvoie à tout l'esprit du classicisme racinien : « La langue poétique de Racine n'a pas de marques spécifiques fortes. C'est un style sécularisé, formé à la conversation usuelle, qui parvient à sa hauteur et à sa solennité essentiellement en renonçant au sensuel, au vulgaire et au pittoresque coloré. » (Vossler cité par Spitzer).

Pour Spitzer, il s'agit de montrer pourquoi « nous ressentons toujours chez Racine, en dépit du lyrisme contenu et de la profondeur psychologique, quelque chose d'un peu froid, une distance, une sourdine, et pourquoi il faut la maturité de l'âge d'homme, et une intelligence spécialement formée aux expressions chastes et réservées, pour sentir toute l'ardeur cachée dans les pièces de Racine. »

Spitzer affirme à l'occasion de cette étude un principe structural avant la lettre et il prend un parti nettement individualisant. A ceux qui font remarquer que tel usage de Racine (par exemple l'expression « chatouiller de mon cœur l'orgueilleuse faiblesse »), ne lui est pas propre et qu'elle date déjà de Ronsard, il rétorque :

« Il est (...), pour l'esprit rigoureux, impossible d'isoler un trait dans la langue d'un auteur pour le comparer à des traits parallèles de langue, également isolés de leur contexte, chez d'autres auteurs ; **les divers traits d'une œuvre poétique doivent d'abord être comparés ENTRE EUX comme membres, éléments et supports d'un système**, d'une unité cohérente. » (313) Un trait de style ne prend valeur et sens que dans la globalité d'un style.

Dernière remarque concernant Spitzer. Aussi attentive soit-elle à l'individualité d'un style, la stylistique de Spitzer n'est pas bloquée sur une conception de l'histoire littéraire comme suite de grandes individualités ou de génies individuels. Comme le fait remarquer Jean Starobinski, **dans le mouvement singulier d'une écriture, Spitzer cherche l'indice ou l'anticipation des changements de l'esprit collectif.**

Il y a d'ailleurs, on l'a dit, dans tout style une dialectique entre le singulier et le collectif. L'invention singulière est faite d'héritage, de reconfiguration individuelle de formes reçues et de restitution au patrimoine commun des formes.

3. Une troisième conception du style : le style comme exemplification.

Je mentionnerai pour finir une troisième conception du style, qui me semble devoir être exposée, parce qu'elle fait partie de la culture théorique d'aujourd'hui en Lettres, mais je lui accorderai un peu moins d'importance, parce qu'elle est surtout théorique et n'a donné lieu à aucune application stylistique probante.

Dans son livre *Fiction et diction*, Genette a développé une troisième conception du style qui s'inspire très largement des théories du philosophe et sémioticien américain Nelson Goodman. Si on veut énoncer cette thèse de façon simple, on dira avec lui que le style est « le versant perceptible du discours ».

Si on veut lui donner une version plus technique, on dira que **le style est l'ensemble des propriétés « exemplifiées par le discours, au niveau « formel », (c'est-à-dire, en fait, physique), au niveau linguistique du rapport de dénotation directe, et au niveau figural de la dénotation indirecte. »**

Pour comprendre cette définition, il faut d'abord éclaircir la notion d'exemplification. L'exemplification est selon Nelson Goodman, un **type de référence**. On peut référer par dénotation (le mot « veston » réfère à l'objet veston par dénotation). On peut aussi référer par **exemplification**. Il y a même des signes spécialisés dans l'exemplification, ce sont par exemple les échantillons de tissu qu'on trouve chez un tailleur, ils réfèrent aux propriétés du tissu (couleur, texture, épaisseur en en donnant un exemple).

Tout objet possède un certain nombre de propriétés et peut devenir en même temps un **exemple** de ces propriétés. Et c'est également vrai **des signes et du discours**. Non seulement les mots dénotent mais ils exemplifient leurs propriétés.

Par exemple le mot « long » dénote la longueur mais, comme c'est un monosyllabe bref, il exemplifie, entre autres, le contraire, c'est-à-dire la brièveté.

A vrai dire, **n'importe quel mot exemplifie l'ensemble de toutes ses propriétés littérales ou figurées**. Si je considère le mot « nuit », il est un exemple, de monosyllabe, de mot finissant par une diphtongue (ui) considérée métaphoriquement comme « claire » (cela fait le désespoir de Mallarmé), il est un exemple de mot féminin, il est un exemple de métaphore de la mort, il est un exemple de mot fréquemment employé par Racine, etc.

Le style selon Genette consisterait donc dans l'ensemble des propriétés du discours. Comme tout énoncé est virtuellement plein de propriétés, tout énoncé a nécessairement « du style », parce qu'il a nécessairement un versant perceptible. « La phrase

moyenne, le mot standard, la description banale ne sont pas moins « stylistiques » que les autres » (135).

Cette idée va sensiblement à l'encontre de notre intuition (il y a des discours plus riches stylistiquement que d'autres). Et il me semble que ce paradoxe repose sur une ambiguïté qui n'est pas éclaircie par Genette. Dire d'un énoncé qu'il a du style, cela peut vouloir dire 3 choses différentes.

1. Cela peut vouloir dire qu'il possède un certain nombre de propriétés susceptibles d'être exemplifiées (c'est le sens de Genette).
2. Cela peut vouloir dire que certaines de ses propriétés qu'il possède sont effectivement mises en valeur dans un style donné.
3. Cela peut vouloir dire que nous accordons une valeur esthétique positive aux propriétés mises en valeur dans un style donné (c'est une évaluation subjective, un jugement de goût).

Si la définition de Genette reste, à mes yeux, très théorique, c'est qu'elle ne nous explique pas comment un style impose la reconnaissance de certaines propriétés du discours (plutôt que d'autres). Il a l'air de relativiser entièrement cette donnée, c'est-à-dire de l'attribuer entièrement à la bonne volonté ou à la sensibilité du lecteur : « Le style est le versant perceptible du discours, qui par définition l'accompagne de part en part sans interruption ni fluctuation. **Ce qui peut fluctuer, c'est l'attention perceptuelle du discours, et sa sensibilité à tel ou tel mode de perceptibilité** ».

C'est donc faire du style une donnée toujours latente mais absolument subjective. Il me semble que c'est méconnaître profondément la nature du style. Bien sûr, un style s'appuie sur les virtualités exemplificatrices du discours, mais à l'intérieur de toutes les exemplifications possibles, dans le cadre d'une œuvre d'art, un style **met en relief** certaines propriétés plutôt que d'autres et il le fait par **répétition** et **convergence**, comme je le disais tout à l'heure à propos de la conception du style de Wölfflin. Si nous devenons attentifs à certaines propriétés stylistiques d'une œuvre, ce n'est pas par hasard, c'est parce que l'œuvre **insiste, répète, amplifie** et **met en résonance** certaines données.

Conclusion

De tout cela, vous retiendrez, j'espère, que le style n'est jamais affaire « de pure forme » ou d'ornements, il participe au sens global de l'œuvre. Et il met le destinataire sur le chemin de cette signification en lui imposant la reconnaissance de formes

significatives privilégiées. Identifier un style, c'est donc toujours interpréter une œuvre.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- J.-M. ADAM, *Le Style dans la langue, Une reconception de la stylistique*, Lausanne Delachaux et Niestlé, 1997
- Ch. BALLY, *Traité de stylistique française*, Klincksieck, 1909
- G. DESSONS, *L'art et la manière*, Paris, Champion, 2004
- G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991
- N. GOODMAN, « Le statut du style », *Manières de faire des mondes*, Chambon, 1992
- W. HUMBOLDT, *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, Paris, Seuil, 1974
- L. JENNY, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990
- « Du style comme pratique », *Littérature* n°118, 2000
- (éd.) *Le Style en acte*, Métis-Presses, 2011
- Ph. JOUSSET, *Anthropologie du style*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- M. MACÉ (éd.), « Du style ! », *Critique*, n°752-753, Janvier-février 2010
- C. NOILLE-CLAUZADE, *Le style*, GF Corpus, 2004.
- L. SPITZER, *Etudes de style*, Gallimard, TEL, 1979
- B. TEYSSÈDRE, Préface à H. Wöllflin, *Renaissance et baroque*, éd. G. Monfort, 1988
- H. WÖLLFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), Gérard Montfort, 1992