



HAL
open science

The stylistic fallacy

Philippe Jousset

► **To cite this version:**

Philippe Jousset. The stylistic fallacy. L. Himy-Piéri, J.-F. Castille et L. Bougault. 2012-03-15, Presses Universitaires de Rennes, 2014, Le Style, découpeur de réel. Faits de langue, effets de style. hal-01400738

HAL Id: hal-01400738

<https://hal.science/hal-01400738>

Submitted on 22 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L' « illusion » stylistique

Philippe Jousset

Partons de deux constats, larges et assez consensuels : a) Le style n'est jamais fait que de la substance même dont le discours est fait ; b) bien qu'ils soient jusqu'à un certain point indiscernables, le style ne se confond pourtant pas avec la langue. Ainsi pourra-t-on se mettre d'accord sur cette motion : le style constitue une utilisation spéciale de la langue, mais il n'est rien en lui, du point de vue de sa constitution ni même de ses effets, qui soit étranger aux possibilités de la langue ou qui puisse les excéder. Où se situe donc le départ, invisible, entre langue et style ? question qui sous-tend chacune des contributions de ce volume. Deux orientations majeures se disputent la définition du style. Celle représentée par Gérard Genette, pour qui le style est « la face perceptible du discours », ni plus ni moins. Et l'autre, représentée par Laurent Jenny notamment, réfractaire à cette « conception uniformisante », qui soutient que le style n'est pas simple perception de propriétés, mais « différenciation de propriétés perceptibles ¹ » : « L'individualité de l'objet n'est pas seulement donnée ou « trouvée » ; elle est accentuée, prolongée ». Selon cette option, il n'y aurait donc pas de style, sans « stylisation ».

Il reste à définir ce qui peut s'entendre sous ce terme de *stylisation*. Pour qui considère que ces deux grandeurs, langue et style, sont homogènes et, jusqu'à un certain point, indiscernables, la distinction ne s'opère qu'à la faveur de la réception, elle en dépend, elle y est sujette. Tandis que, pour ceux qui en tiennent pour la qualité « accentuée », la différenciation est produite, et même voulue. Je simplifie cependant, car on ne peut que donner raison à Laurent Jenny lorsqu'il remarque que si j'en use avec l'œuvre comme avec une sorte de test de Rorschach, je ne puis, quelle que soit l'intensité de mon rapport à elle, me prévaloir d'une attentionnalité à son égard, sans abuser du mot, lequel suppose une certaine forme de « contrôle » par la forme. L'attentionnel demeure dans la dépendance de propriétés objectives du texte. Je souscrirai donc à cette thèse que le style fonctionne généralement « comme une *deixis* qui oriente la réception de l'objet en différenciant la pertinence de ses propriétés remarquables. » Ce qui n'en laisse pas moins une part léonine au hasard, une large latitude faite à l'interprétation, et beaucoup de facteurs troublant la « pureté » du style (et sa reconnaissance). Il est constant que le style est un compromis ; il est bien solidaire de la forme, mais son appréhension, donc ses effets, dépendent de la perception ; il naît à la

¹ Laurent Jenny, « Du style comme pratique », *Littérature*, n° 118, juin 2000.

rencontre d'une intention et d'une attention – sauf qu'il n'y a que la première qui connaisse une manifestation langagière.

Revenons cependant un instant à cette proposition selon laquelle il n'y aurait pas de style sans stylisation. Le suffixe de stylisation rend-il compte d'une opération ? ou est-il simplement résultatif ? N'y a-t-il style que lorsqu'un écrivain prémédite de se signaler comme tel en se démarquant (d'une écriture « moyenne » ou d'époque, ou de celle de la génération précédente, ou simplement en imprimant à sa pratique de la langue une « courbure » reconnaissable, etc.) ? Ou bien, de tout texte de quelque envergure, se dégage-t-il un ensemble de caractères qui possèdent une cohérence à laquelle tout bon lecteur sera sensible, quand même il n'aurait pas les compétences pour l'identifier plus précisément, la décrire ou la qualifier² ?

Nul doute que certains écrivains « cultivent » une certaine manière (s'imitent eux-mêmes, jusqu'à se pasticher pour ainsi dire, et inviter à la parodie³ ; c'est le cas, me semble-t-il, d'un Flaubert, d'un Proust, Céline...), mais d'autres ont un style, malgré eux, qui se résume à l'individuation dont *témoigne* leur façon d'écrire, sans que cette finalité soit recherchée pour elle-même. Autrement dit : il n'y a pas que des styles volontaires. Corollaire : tout style volontaire tend au maniérisme (sans jugement de valeur). Julia Kristeva distinguait, selon ce critère, les écrivains de ceux qu'elle nommait les rhétoriciens (qui s'emploient à séduire le père par la préciosité de leur langage)⁴.

Prenons le cas d'un écrivain qui a une double réputation (qui peut paraître contradictoire – et c'est cette contradiction qui nous intéresse) : a) d'être un parangon de style, reconnu comme tel par des générations d'écrivains, b) de ne pas vraiment être un écrivain. J'ai nommé Saint-Simon. Je pourrais choisir un passage particulièrement flamboyant des *Mémoires* : un morceau de bravoure, un de ces développements qui défient la rhétorique (le portrait du confesseur du roi, par exemple), ou encore une période fleuve, etc., mais je ne crois pas, justement, que le style ait partie forcément liée à la prouesse ou à l'antaxie⁵. Une simple coupe pratiquée sur un tissu stylistique et mise sous la loupe suffira à la démonstration.

² Pour reprendre une distinction de G. Genette, le lecteur sera sensible au *fait* de style, « qui est un événement récurrent ou non, dans la chaîne syntagmatique (par exemple, une image) », et non au *trait* de style, « qui est une propriété paradigmatique susceptible de caractériser un style (par exemple, être imagé). » (*Fiction et diction*, Seuil, 1991, p.132-133)

³ Sur les rapports style/idiolecte voir par exemple le chapitre 6 de *Homo narrans* d'Alain Rabatel, t. 2, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p.471 s.

⁴ Julia Kristeva, *Polylogue*, Seuil, 1977, p.164.

⁵ Voir le concept d'antaxie (ou syntaxe négative) chez Victor Grauer, « Towards a Unified Theory of the Arts », *Semiotica*, vol.94-3-4, 1993, p.233-252, et, chez Yves Cillon, qui reprend la notion, le projet spinozien de « re-concaténation des affections » (*Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Editions Amsterdam, 2007, p.149).

Le passage, que j'ai choisi pour sa brièveté et sa commodité, ne présente nulle entorse à la grammaire ; ce sont quelques lignes extraites au milieu d'un alinéa, presque au hasard :

« Je me fis montrer les sceaux à nu dans le sac de velours, et les instruments de précaution signés et scellés tous prêts en cas de besoin. Il y avait deux gros sacs de velours, tout remplis, qu'il [La Vrillière] ne quitta point de vue et qui furent toujours portés sous ses yeux, et mis à ses pieds tant au Conseil qu'au lit de justice, parce que les sceaux y étaient. Qui que ce soit ne le sut que le Régent, Monsieur le Duc, le Garde des sceaux, la Vrillière et moi. Son chauffe-cire et sa boutique étaient dans une chambre à part et tout proche, avec de l'eau, et du feu tout allumé tout prêt, sans que personne s'en fût aperçu. » (*Mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, VII, p.222)

L'effet d'un tel passage, modeste, minuscule au regard du volume des *Mémoires*, est le fruit d'une préparation : ces sceaux sont, à leur façon, très matérielle, le symbole de ce que Saint-Simon a le plus ardemment désiré, qui justifie toute sa vie, et dont le lit de justice de 1718 doit statuer : la réduction des bâtards royaux au rang de leurs pairies. Le contexte est donc capital ; on ne saurait en faire abstraction. Ces sceaux sont une métonymie, une métaphore, un symbole..., toutes ces figures à la fois, et moins qu'une figure ; ils sont tout imprégnés de cette valeur transcendante et ceci – qui n'est pas stylistique – joue néanmoins forcément dans la manière dont je reçois ces phrases (qui se trouvent prises dans un mouvement dramatique de grande ampleur). Celui-ci, *volens nolens*, va conditionner mon interprétation.

Que noter de significatif ? L'obsession, qui se lit dans la répétition du mot *sceaux* lui-même, trois fois dans ce petit espace (et le dérivé *scellés*). Le syntagme *sac(s) de velours* se voit également répété ; une insistance se marque également à travers le vocabulaire optique : *fis montrer, ne quitta point de vue et qui furent toujours portés sous ses yeux*, expression qu'on peut considérer comme redondante, mais qui cherche à appréhender l'*évidence* dans les deux sens (l'optique antique concevait les choses à l'encontre de nous : le rayonnement était une émission *provenant* de l'œil ; l'émanation de l'œil, était nécessaire pour que les objets lumineux du monde parviennent à la perception sensible du spectateur⁶ ; dans ce moment d'intensité particulière, Saint-Simon conjugue les deux grandes conceptions optiques, la nôtre et la « magique », l'active et la passive). Enfin, le syntagme *tou(t)s prêt(s)*, qui rappelle

⁶ Voir Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, Seuil, 'Des Travaux', 1988.

l'imminence du dénouement, fait partie des expressions, au nombre de quatre, modalisées par l'adverbe tout (*tout remplis*, *tout proche*, et la séquence, peu académique : *tout allumé tout prêt*), auxquelles on doit ajouter l'adverbe *toujours*.

Ces phrases ne présentent pas, dans leur syntaxe, un éréthisme particulier (ni hyperbole, ni rupture, ni exacerbation du style périodique, etc.) ; elles aménageraient plutôt un suspens, en propositions juxtaposées : l'annaliste additionne les plans sans souci de les relier. Une certaine tension existe cependant, qu'on peut rapporter aux phénomènes que nous venons d'évoquer, et à quelques autres : je noterais la corrélation *tant... que* et la construction exceptive, par exemple. Mais aussi : cette espèce de court-circuit entre concret et abstrait, la *présence*, au caractère pesant, des objets (*gros*, *tout remplis*), la mention du feu, de l'eau, du chauffe-cire, ou de la *boutique* (terme de style bas), au rapprochement des expressions *sous ses yeux* / *à ses pieds*. Ce n'est pas peu ; c'est assez de phénomènes pour un si mince fragment.

On ne peut pas toutefois se contenter de repérer des faits ; il faudrait prendre les choses dans l'ordre, car c'est ainsi que le lecteur les reçoit et, à cet égard, la proposition initiale me paraît particulièrement sensible :

Je me fis montrer les sceaux à nu dans le sac de velours. L'actancialité choisie (quand je dis choisie, c'est moins Saint-Simon qui la choisit que la langue qui le choisit, et son orgueil, son hypersensibilité à cet événement, la manière dont il se met en scène, etc. – ce que Barthes nommerait l'« équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur », par quoi il définit le style⁷) a pour conséquence : a) que la première place est faite à la 1^{ère} personne, laquelle est aussitôt redoublée par le complément clitique éthique, b) le tour factitif, qui fait disparaître l'agent au bénéfice des objets eux-mêmes. Il faut ajouter : le voisinage des deux mots *nu* et *velours*. Je ne crois pas que nous surinterprétions en reconnaissant là les ingrédients d'une sensualité, d'une érotique, mais il n'y a pas de raison de réduire Eros au sexe (je n'invoquerai même pas la ressemblance physiologique des termes de sceaux et de sexe). Pour quelqu'un comme Saint-Simon il existe d'autres fétiches, bien plus éloquents que le sexe⁸.

La deuxième partie de la proposition – un long syntagme nominal coordonné – n'est pas aussi dense. Si Saint-Simon eût été conscient des effets qu'il produit (qu'il voulait produire), s'il les avait arrêtés, s'il les avait calculés, il aurait certainement évité de détendre sa phrase avec des considérations pratiques « vraies », susceptibles de desserrer quelque peu la fascination (qu'il souhaiterait entretenir). Mais, justement, Saint-Simon ne « stylise » pas, il ne force pas la caractérisation, il n'écrit pas pour l'effet⁹. L'emphase ne relève pas de la rhétorique, c'est-à-dire de la couche la plus superficielle du discours ; elle vient de plus loin. Et Saint-Simon en est d'autant plus croyable. Or, la foi est un facteur essentiel de l'adhésion. Si je crois que Saint-Simon ne cherche pas à me convaincre (par des moyens plus ou moins déloyaux), je suis d'autant plus porté à le croire et à me laisser convaincre.

La phrase suivante va replacer les objets au centre du foyer, au moyen du présentatif, le protagoniste étant relégué dans la subordonnée relative. Celle-ci se termine par une hyperbate qui n'est pas d'une adresse ou d'une élégance folles, mais qui a la vertu de prononcer une fois encore la présence des sceaux. L'exclusivité du secret est ensuite exprimée dans un tour exceptif, introduit par une série de monosyllabes (contenant trois morphèmes *qu-*) et trace une trajectoire significative qui va de l'indéfini (parcours sur l'ensemble de la classe) pour pointer le pronom tonique *moi*. La dernière phrase se reporte, après le personnel, sur l'intendance : le dénouement « mijote » à travers les outils apprêtés de son exécution ; la

⁷ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 'Points', 1953, p.13.

⁸ Je me permets de renvoyer au chapitre « Eros » de mon *La passion selon Saint-Simon*, Grenoble, Ellug, 2002.

⁹ « Il faut (...) renoncer à l'idée que Saint-Simon pense plus à son lecteur, pour le « séduire » ou le « persuader » qu'à ce (celui) dont il parle. » (Marc Hersant, *Le discours de vérité dans les mémoires du duc de Saint-Simon*, Honoré Champion, 2009, p.706)

dernière proposition remet l'accent sur le secret bien gardé, le pronom indéfini *personne* répliquant l'absolu déjà exprimé par l'adverbe *toujours* et les deux corrélatives *tant... que* et *qui que ce soit... que*.

Il me semble qu'une partie importante de l'effet de ce bref passage tient au ralenti qu'il réussit à obtenir du lecteur, à l'intensité de l'attention qu'il parvient à susciter au moyen de facteurs simples, au rendement éprouvé, tels que les répétitions, la parataxe, les tensions, les constructions à trajectoire significative, etc., et le recours aux deux mots de *nu* et de *velours* rapportés aux sceaux, et à l'agencement dans lequel ceux-ci apparaissent dans le tout premier membre de phrase (dont je rappelle qu'il figure en réalité à l'intérieur d'un long paragraphe).

Il y aurait illusion à croire que l'effet perçu constitue le prolongement exact, en droite ligne, d'une intention de Saint-Simon, que ma réponse de lecteur emboîterait parfaitement, sans aucun jeu. En revanche, il est raisonnable de penser que la qualité d'attention du lecteur ne reste pas totalement indépendante de ce que l'auteur investit dans le texte et des moyens qu'il mobilise pour le rendre. On appellerait « illusion stylistique » la perception d'un effet de style qui résulte d'un « anachronisme » de réception, soit d'un défaut de recouvrement entre deux horizons de langue et d'expérience : celui créé par la langue telle qu'elle est utilisée par le producteur et celui que tend à dresser le discours tel qu'il est reçu par son destinataire. Qu'on songe, par exemple, à la fine lectrice que fut Mme du Deffand, qui lisait Saint-Simon en excusant presque son style... qu'aujourd'hui l'on porte aux nues. Cette parallaxe se vérifie dans tous les cas (la lecture s'exerce toujours en différé et en décalé), même si elle se montre plus visiblement, cela va de soi, quand les deux coordonnées de production et de réception tendent à s'éloigner (et pas seulement dans le temps). Cette vue est cependant elle-même une simplification : chaque style, en effet, forme en soi un *système d'écart* qui est fondé sur et exploite les écarts de la langue pour faire discours (cette conception ne représente, en définitive, qu'une extension de la définition de Saussure : il n'y a dans la langue que des différences – certaines susceptibles d'être mobilisées en vue d'une *distinction*), mais il reste bien délicat, et sans doute assez vain, de vouloir par exemple faire le départ entre style d'époque et style individuel.

Aussi, c'est avec raison que Jean-Marie Schaeffer explique que,

« parmi l'ensemble des propriétés possédées par un texte donné et qui définissent sa « manière de faire », l'attention stylistique sélectionne les traits qui sont perceptibles dans le

cadre de l'horizon linguistique du lecteur, plutôt que ceux qui ont pu l'être dans celui de l'auteur.

Ce que nous appelons le « style » d'un texte combine donc des signes intentionnels et des signes attentionnels, donc des signes *comme-si* : l'*aspect intentionnel* est référentiel à l'exemplification stylistique native faisant partie de la structuration intentionnelle du texte, alors que l'*aspect attentionnel* concerne les virtualités d'exemplification stylistique que le texte acquiert au fil de ses réactualisations historiques [j'ajoute : et individuelles] dans des contextes toujours différents¹⁰. »

Il y a toute chance qu'existe structurellement une méprise, plus ou moins superficielle – liée à l'intersection de deux univers très différents, mais je veux croire que cette méprise est « rattrapée », récupérée, au défi de ce recouvrement, par le fait que la qualité de l'expérience, sans être identique, est homologable, d'émetteur à récepteur. Autrement dit : j'ai beau me soucier comme d'une guigne en tant que citoyen français du début du 21^{ème} siècle, de la déclaration du lit de justice de 1718 et de la succession de Louis XIV, alors que Saint-Simon, lui, en est littéralement obsédé, je suis néanmoins capable de saisir cette émotion, cette fascination de Saint-Simon, en tant qu'émotion, en tant que fascination, par transposition *et* sur la base *de ce qu'il a effectivement écrit* ; je partage une qualité d'intensité, j'y résonne, quand bien même l'objet qui en est le motif différerait-il¹¹. Et ceci pour une raison simple que rappelait R. Barthes : la lecture est un jeu mené à partir de règles qui « viennent d'une logique millénaire du récit, d'une forme symbolique qui nous constitue avant même notre naissance, en un mot de cet immense espace culturel dont notre personne (d'auteur, de lecteur) n'est qu'un passage¹². » Le style joue dans des couches où l'anecdotique (le logothétique même) a moins d'effet que des schèmes plus profonds ou que la respiration, par exemple (longueur des phrases, carrure, constructions...). Je rejoins sur ce point Yves Citton, qui défend les vertus des faux amis, des « déplacements de sens indu » dans la préhension de la vérité d'un texte¹³.

¹⁰ J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996, p.322.

¹¹ Marx relevait que nous sommes encore sensibles au « charme éternel de l'art grec » bien que le rapport que nous entretenons avec cet art ne puisse plus être le même que celui des Grecs antiques ; lire Pierre Macherey, « Bourdieu critique de la raison scolastique : le cas de la lecture littéraire » in J.-P. Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Ed. Cécile Defaut, 2010.

¹² R. Barthes, « Ecrire la lecture », *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.35. M. Merleau-Ponty est de ceux qui ont, d'un autre point de vue, magistralement éclairé ce pouvoir empathique. Lire Etienne Bimbenet, « Le philosophe et les neurones miroirs », *Après Merleau-Ponty*, Vrin, 2011, et J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.

¹³ « L'espace de productivité langagière » se trouve borné par « la double menace de la superposition consensuelle entre les représentations de la langue et d'un décalage excessif, qui ferait buter le récepteur sur un texte devenu incompréhensible » (Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser, op. cit.*, p.79).

Du septième art en littérature

C'est du cinéma que Jacques Rancière le dit, mais nous savons bien que cela se vérifie de tous les arts, et de la littérature en particulier : notre perception relie entre elles des images qui ne sont pas enchaînées par l'écrivain : images complémentaires, images virtuelles¹⁴. Alors que le récit de Saint-Simon est tout entier tendu vers sa fin (mais qu'il retarde aussi celle-ci à l'envi pour mieux savourer l'épilogue et s'y étendre), ces quelques phrases que nous avons prélevées pourront être ressenties un peu à la façon d'une nature morte, d'un temps suspendu, d'un point d'orgue (*au cœur* de la mélodie). On peut « exorbiter » (le terme est d'Umberto Eco) tel détail, mais cette exorbitation n'est pas non plus fortuite ; je ne l'extorque pas au texte, j'*accentue* simplement tel trait, mais je m'autorise du texte pour ce faire, et de quelques autres licences. Un mot, une tournure peuvent servir de ralentisseur ; l'image dialectique de Walter Benjamin (dans laquelle le passé n'éclaire pas le présent, ni le présent le passé, mais où l'ancien réémerge dans le neuf) ou, *a fortiori*, l'« image cristal » de Deleuze, font concevoir ces matrices de montages improbables, où chaque image (en littérature : chaque mot, chaque tour...) se sépare des autres « pour s'ouvrir à sa propre infinité¹⁵ ». J. Rancière disait à propos de Deleuze et de Godard, que, à travers Hitchcock, c'est « le cinéma qu'ils s'attachent, d'une certaine manière, à « passiviser »¹⁶ ». Ladite attention peut ainsi prendre la forme d'une certaine inattention. Le cinéma serait par excellence l'art qui combine un regard d'artiste qui décide et un regard machinique qui enregistre, l'art qui fait la synthèse d'images construites et d'images subies. Je doute que cela soit propre au cinéma, ou alors disons que (victimes de l'art dominant de notre temps ? sous son empire ?), tous nous sommes conduits à faire notre « cinéma » à la faveur des textes¹⁷.

¹⁴ J. Rancière, *La fable cinématographique*, Seuil, 2001, pp.145-164. Le philosophe conçoit cela en termes d'époques successives ou de poétiques alternatives (la littérature aurait gagné « cette puissance pure du sensible » entre Flaubert et Virginia Woolf), je le vois plutôt comme la différence entre deux régimes (de perception) des signes. Au demeurant, si J. Rancière fait du cinéma « l'art qui accomplit cette identité première de la pensée et de la non-pensée qui définit l'image moderne de l'art et de la pensée », il est aussi l'art « qui inverse le sens de cette identité pour réinstaurer le cerveau humain sans sa prétention à se faire le centre du monde et à mettre les choses à sa disposition. Cette dialectique fragilise d'emblée toute volonté de distinguer par des traits discriminants deux types d'images et de fixer ainsi la frontière séparant un cinéma classique d'un cinéma moderne. » (163)

¹⁵ *Ibid.*, p. 146. « Le passage d'un livre [de Deleuze] à l'autre ne définirait pas le passage d'un type et d'un âge de l'image cinématographique à un autre mais le passage à un autre point de vue sur les mêmes images. » (p.152)

¹⁶ *Ibid.*, p.156.

¹⁷ Voir l'« hypothèse d'une structure essentiellement cinématographique de la conscience en général, comme si elle avait « toujours fait du cinéma sans le savoir », thèse de *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être* de Bernard Stiegler (Galilée, 2001, p.35).

Dans la plupart des cas, au demeurant, ma conviction (et mon expérience de lecteur) me convainquent que le lecteur « pourvoie » énormément, il supplée (il remplit à l'envi les fameux *Leerstellen*, bien au-delà de ce que la simple capacité d'inférence, reconnue par la psychologie cognitive, prévoit) ; les caractéristiques stylistiques sont loin d'être absolues, « codantes », monovalentes, ou saturées ; elles n'ont pas d'effets mécaniques, leur fonctionnement s'apparente davantage, semble-t-il, à celui des leurres¹⁸ qu'à des déclencheurs fiables (on sait que presque tout caractère, pris isolément, peut servir plusieurs maîtres), ils agissent comme indications, stimuli, ils prennent effet dans la conspiration, non pas un par un, mais par le renforcement à plusieurs niveaux, sur plusieurs plans. Mais surtout, ils prennent autant sens par l'interprétation dans laquelle on les inscrit qu'ils orientent cette interprétation (la tension dont est affecté le moment que Saint-Simon narre « électrise » le champ et va donner une valeur, un coefficient, aux éléments pris dans l'expression de ce champ) : le cercle herméneutique n'a, par définition, pas de bout¹⁹. On aurait tort d'essentialiser ou – ce qui revient souvent au même – de rationaliser à outrance les phénomènes de nature stylistique : vouloir qu'ils prouvent quelque chose d'absolument déterminant, de définitif et d'imparable (ceci n'est vrai, au mieux, que des styles de fabrique).

Sur ce minuscule fragment des *Mémoires* de Saint-Simon, nous aurons cherché à montrer que le style se révèle souvent être ce qu'on appelle techniquement une *entité*, c'est-à-dire quelque chose dont l'existence objective n'est fondée que sur des rapports (comme le courant d'air, la vague, etc.), qui ne dépend ni ne répond donc que très partiellement d'une intention-de-style. C'est un départ possible entre écrivains et simples « stylistes »²⁰. Dans les termes d'une philosophie moins ancienne que celle des « entités », on pourrait sans doute

¹⁸ E. H. Gombrich, E. H., *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1971, p.136-140.

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer montrait cependant récemment que ce cercle herméneutique n'est pas un cercle vicieux : *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, Ed. Thierry Marchaisse, 2011, p.75-76.

²⁰ Le style est tout en anisochronies – en superposition de temporalités, vitesses, etc. non synchronisées. A propos du phénomène de l'archaïsme (dont a dit qu'il était consubstantiel même à l'opération lectrice, et représentatif de bien d'autres décalages qui ne touchaient pas au seul temps, G. Molinié, soulignait qu'il n'était pas « quelque chose », n'était pas « tel fait de langage, (...) telle structuration langagière » : « Il ne faut pas confondre les concepts opérateurs de la stylistique avec des *choses* observées. Je veux dire qu'à mon avis, on a intérêt à distinguer la matérialité structurale de quelque chose qu'on peut appréhender comme un fait objectal de la langue (une désinence, un tour syntaxique), dont l'identification relève d'une épistémologie proprement linguistique, et le système d'effets de ressentiment stylistique à l'appréciation de son usage, dont l'identification et la mesure relèvent de l'épistémologie d'un jugement de sémiotique de la réception. » (G. Molinié, « Pour une sémiologie de l'archaïsme », in Laure Himy-Piéri & Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'archaïsme*, Bordeaux, PUB, 2010, p.109 et note). Chantal Wionet, dans le même recueil, note que « l'archaïsme ne peut l'être en soi : il ne peut que dépendre d'un désir, désir de pureté ou de réaction, dont la langue est le support à la fois physique et métaphorique. » (« Archaïsme et langue commune au XVIII^e siècle », *ibid.*, p.42)

aussi avoir recours à la théorie de Meinong, qui distingue les objets idéaux par le fait qu'ils sont dotés d'une subsistance (*bestehen*) mais dénués d'existence (*existieren*). Cette distinction se soutient du « principe de l'indépendance de l'être-tel par rapport à l'être ». A ce titre et en ce sens, le style peut être dit un objet idéal : ce qui tient ensemble un certain nombre de traits de nature langagière, mais qui ne connaît d'existence (de subsistance) que dans ce rassemblement. Il n'y a pas à douter de l'être de la différence entre rouge et vert, explique Meinong, « mais cette différence n'est pas dotée d'existence, elle est au contraire simplement dotée de subsistance²¹. » Le style de même n'existe pas, il subsiste ou il insiste. Il est perçu, mais ne possède pas d'existence séparée (hors conjoncture) ; son support est bien réel, mais non objectif ; on peut décrire sa constitution, ses caractéristiques, prévoir, ou au moins préjuger de, ses effets ; on ne saurait confondre ses attributs et ses potentialités avec une identité, celle-ci restant *émergente*.

Ma position se justifie d'une résistance au rabattement pur et simple du style sur la stylisation. Il y va donc d'un peu de provocation, ou du moins un peu de tonalité polémique à l'endroit de la réification du style en une réalité objective, qui possède des caractéristiques intrinsèques qu'on pourrait mettre au jour et dont on pourrait venir à bout à force de persévérance, à l'aide d'instruments de plus en plus précis, comme s'il existait une sorte de perspective absolue sur le style d'un texte. Une entité n'est pas un objet ; un solide, une vague n'est jamais qu'un « pli de mer ». Les faits stylistiques existent moins, en définitive, qu'ils ne conspirent. Le style est une *création*, de l'auteur et du lecteur ; il nous paraît une notion constructiviste ; la partie se joue à trois, et le discours a sa vie propre, terrain de rencontre.

Parmi les propositions tirées de cette très brève étude pour laquelle, rappelons-le une dernière fois, nous n'avons choisi ni un morceau virtuose ni d'une originalité marquée, on pourrait en retenir trois : a) Nous avons pensé vérifier que le style n'est jamais fait qu'avec de la langue, organisée²². Joëlle Gardes Tamine soutient que « la stylistique n'existe pas », que tout est grammaire, ou « grammastylistique »²³. La grammaire des grammairiens cependant

²¹ Alexius Meinong, *La théorie de l'objet*, in *Théorie de l'objet et Présentation personnelle*, trad. J.-François Courtine et M. de Launay, Vrin, 1999, p.135. L'auteur cite l'exemple de l'identité ou de la différence comme objets de ce type.

²² Un style n'est jamais, selon G. Deleuze, qu'un « agencement d'énonciation » qui permet de « faire une langue dans une langue ».

²³ Joëlle Gardes Tamine, « De la grammaire à la stylistique. À propos de l'ordre des mots », in J.-Michel Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Lyon, PUL, 2005, p.79. « De la grammaire au style, il n'y a pas solution de continuité, ou, pour le dire autrement, le style, c'est la grammaire. » (p.97). De même : « dès que l'on se place

est souvent insuffisamment compréhensive, trop étroite, à l'égard de celle des écrivains ; b) ce qui aime les faits de langue et les rend candidats à se coaliser en style, ce sont les interprétants internes (dont le plus productif est sans doute la redondance) mais aussi les interprétants externes au texte (dont décident la sensibilité, les connaissances, les intérêts..., du lecteur). La « surinterprétation » n'est donc pas exclue, ni forcément blâmable²⁴. L'attention ne se décrète pas – elle est sollicitée et mise en mouvement à la fois par le texte et par mes souvenirs, les adhérences, résonances...

sur le terrain de l'analyse, en prise avec les faits, il faut se rendre à l'évidence d'un continuum dans l'investissement du langage en discours. » (Anna Jaubert, « Des styles au style. Genres littéraires et création de valeur », *ibid.*, p.40). « La grammaire et la stylistique, écrivait M. Bakhtine, se rejoignent et se séparent dans tout fait de langue concret qui, envisagé du point de vue de la langue, est un fait de grammaire, envisagé du point de vue de l'énoncé individuel, est un fait de stylistique. (...) Ces deux points de vue sur un seul et même phénomène concret de langue ne doivent cependant pas s'exclure l'un l'autre, ils doivent se combiner organiquement (avec le maintien méthodologique de leur différence) sur la base de l'unité réelle que représente le fait de langue » (*Esthétique de la création verbale* 1979, Gallimard, 1984, p. 272, et déjà dans M. Bakhtine et V. Volochinov, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, 1977, p. 174).

²⁴ Nous pensons avec Umberto Eco qu'il est souhaitable de chercher à « maintenir un lien dialectique entre l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris* » (*Interprétation et surinterprétation*, trad. J.-P. Cometti, PUF, 1996, p.58). Jonathan Culler, dans le même recueil, considère au contraire que l'interprétation « n'est intéressante qu'à partir du moment où elle est extrême. L'interprétation modérée, celle qui exprime un consensus, bien qu'elle puisse avoir une valeur dans certaines circonstances, est de peu d'intérêt. » (p.102) Yves Citton soutient également que « le dialogue (largement nourri d'aléatoire) qu'elles [les phrases anciennes] entretiennent avec sa réalité actuelle [du lecteur] » permet de saisir une « vérité profonde du texte » (*Lire, interpréter...*, *op. cit.*, p.78-79).

c) il faut éviter d'instrumentaliser le style, c'est-à-dire éviter de le faire intervenir dans un deuxième temps, et pour « habiller » le premier temps²⁵. Saint-Simon n'a pas, pour dire quelque chose, mobilisé ses compétences stylistiques, il n'a pas *voulu* s'exprimer, il s'est exprimé. Aussi la question « qu'a-t-il voulu dire ? » est une question qui peut être aussi oiseuse que celle de savoir ce qu'un personnage de fiction *est réellement* ; en revanche, on peut chercher à comprendre « ce qui animait Saint-Simon à dire cela », en tant qu'un texte reste en prise avec une expérience (un *Erlebnis*, si l'on souhaite insister sur l'énergétique du vécu²⁶). Si je m'arrête sur tel passage de Saint-Simon – que je le lise « en levant la tête »²⁷ : c'est qu'y résonne quelque chose qui touche à mes propres expériences. Mais la probabilité est très forte pour que cette attention, en le lecteur, corresponde à une *passion*, impulsion puissante, chez l'auteur²⁸. Saint-Simon présente un cas intéressant parce qu'il ne lui viendrait à aucun moment le souci d'être reconnu comme un écrivain, encore moins de briller comme styliste ; il est totalement indifférent à la stylisation. Et cependant un style ne lui est pas contesté, il lui fut même reconnu par les écrivains français les plus importants de chaque génération depuis que ses Mémoires ont paru. Son style n'est pas en rapport avec une intention²⁹, il se manifeste à son corps défendant, ou, dans son cas, plutôt « à son corps attaquant » : c'est toute sa « personne », chair et âme, qui parle. Son style discursif est un prolongement, mais aussi une invention, de son style en tant qu'individu, que personne. Enfin, je crois que l'interprétation stylistique repose sur l'acquiescement qu'on peut donner à une vue non pas définitive ni exclusive mais suffisamment argumentée et fondée en preuves pour qu'on puisse y souscrire sans forcément la partager. En ce sens, F. Montfort et S. Chaudier ont raison, je pense, de faire de la stylistique « une pratique très profondément collective » qui avance des hypothèses... librement soumises à la discussion³⁰.

²⁵ Ou de le scinder comme fait M. Hersant, par exemple, lorsqu'il présente le style de Saint-Simon comme « un « défouloir », et non pas une réalisation esthétique. » (*op. cit.*, p.216)

²⁶ Yves Mazeaud, « Historique et enjeu de la notion d'Erlebnis », *Phénice*, n°2-6, Nice, janvier 2005. Lire la section « Comprendre le comprendre » dans Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, 1992 (ou comment découvrir la « formule générative » qui rattache l'œuvre en tant qu'*opus operatum* à son *modus operandi*), et *Id.*, « Nécessiter », in *Francis Ponge*, L'Herne, 1986 (où le plaisir esthétique revient à « coïncider avec la loi de l'œuvre, qui naît du sentiment vif (...) de la nécessité qu'un homme a, sinon d'exister, du moins d'exister comme il existe. »)

²⁷ Lire la section « Lever les yeux de son livre » de l'ouvrage de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, 2011, p.39 s. (l'expression remonte à Proust *via* Barthes).

²⁸ « On passe ainsi son temps, dans la lecture, à regarder les œuvres comme des propositions allégoriques qui étendent leurs possibles et leur actualité future sur le monde, et à s'y glisser soi-même en biais pour vivre autrement et devenir à son tour figurable, dans un trope généralisé. L'allégorisation n'est ni un oubli du livre ni un oubli de soi ; c'est une réappropriation de la puissance du figural » (*Ibid.*, p.224).

²⁹ Voir la distinction entre Intention (relation de renvoi, ou intention en action) et intention (relation de volition) chez J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, *op. cit.*, p.66-69.

³⁰ Frédéric Montfort et Stéphane Chaudier, « Aux frontières de l'archaïsme : Barthes et la figure étymologique », *Stylistique de l'archaïsme*, *op. cit.*, p.329 note. Plus largement, Ludwik Fleck invoquait (dans *Genèse et*

