



HAL
open science

La stylistique, science ou art ?

Philippe Jousset

► **To cite this version:**

Philippe Jousset. La stylistique, science ou art ?. Stylistique et Méthode. Quels paliers de pertinence textuelle?, 2018. halshs-01834690

HAL Id: halshs-01834690

<https://shs.hal.science/halshs-01834690>

Submitted on 10 Jul 2018

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.

La stylistique, science ou art ?

Philippe Jousset

« [c]es cadres tout littéraires où j'aime à me renfermer, sauf à les agrandir le plus que je puis¹. »

Un aveu, d'entrée : ne sachant désigner les méthodes les plus recommandables en stylistique, nous voilà condamné à repartir d'une réflexion sur des bases empiriques, celles de notre pratique. La stylistique, au vrai, est une discipline incommode, mais l'avantage qu'elle présente est qu'à son enseigne il s'est fait beaucoup de choses très différentes et couvertes par des définitions également fort variées. « La stylistique est l'absence de méthodes déguisée en méthode », raillait Henri Meschonnic (1995, p. 148). Plutôt que de stylistique, nous préférierions parler, pour notre compte, d'une étude de la littérature (ou de la littérarité) par la langue et de la langue par la littérature. La réflexion dans laquelle nous nous engageons sera donc d'ordre très général, non pas de propos délibéré, mais parce que la prise de position sur les méthodes stylistiques, et particulièrement sur les unités et paliers de pertinence, dépend, en tant que les moyens dépendent des fins, d'une question, non technique, préliminaire : « Que cherche-t-on en stylistique ? quel est l'objectif que la stylistique se propose, son objet ? » Les questions méthodologiques découlent des principes, du moins si l'on veut éviter de tomber dans une forme de scolastique. Pour penser choisir des formats, des découpages, identifier des seuils, des procédures, pour préférer telle forme d'investigation, etc., encore faut-il être au clair sinon sur la définition du style (objectif désespéré, beaucoup s'y étant essayés en vain) du moins sur la finalité. D'où notre détour.

Historicité

La perception du style prend en compte le lecteur, le producteur et embrasse avec eux les conceptions et pratiques de la littérature qui sont les leurs. Or la « littérature », qui est ce à quoi nous nous intéressons pour notre part, possède une histoire, le style aussi par conséquent. Et l'étude du style en possède une également, en rapport avec les institutions, les usages et toute une « écologie » de la littérature et de ses représentations. De multiples périodisations ont été proposées pour cette histoire à laquelle l'étude du style est sensible. L'hypothèse avancée ici serait qu'une césure majeure qui, de fait, et avec des degrés, des empiétements, retards, exceptions, etc.², partage la littérature, donc la

¹ Sainte-Beuve, « Chateaubriand. Anniversaire du *Génie du Christianisme* » (1854), *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, t. X, s.d., p.75.

² On se doute que la question n'est seulement chronologique ; entrent en jeu également des facteurs d'ordre social, culturel, etc.

considération et, pour nous, l'étude du style, sépare les écrivains qui *ignorent* et ceux qui *savent* qu'ils écrivent de la « littérature ». Ce que Jacques Rancière (1998) a appelé « l'âge de la littérature³ » correspondrait, pour nous, *grosso modo* et avant tout, à l'apparition d'un symptôme majeur : celui d'une sensibilité nouvelle à la répétition, de deux points de vue, a) à la fois quant au sentiment de répéter les Anciens – le La Bruyère du « Tout a été dit et l'on vient trop tard » se révèle l'un des tout premiers *maniéristes* à cet égard, et b) quant à la terreur de répéter un même mot à trop peu d'intervalle, qui coïncide, *grosso modo* là encore, avec l'émergence d'une « langue littéraire⁴ ». Ce moment culmine quand le sort des littérateurs vient à dépendre de l'École⁵, qui les intronise dans l'ordre de la reconnaissance comme écrivains, et qu'ils sont proposés comme objets d'*étude*. Le style vaut alors brevet pour l'écrivain, il est sa marque, qui l'entraîne à *s'étudier* lui-même, à *soigner* son écriture, à la *rendre* remarquable.

Concrètement, on repérerait des indices de ce nouvel âge, ou de cette pathologie, chez un Rousseau (c'est une hypothèse de Paul Veyne dans une note de son *Élégie érotique romaine*, qui voit dans les huit mots « l'or des genêts et la pourpre des bruyères⁶ » la manifestation d'une nouvelle esthétique où droit est fait à l'intensité de la perception contre la « noble généralité » de la langue, ici violentée par cette substantivation des prédicats). Autre champion de cet âge très influencé par Rousseau, et dans son sillage : Chateaubriand, dont Sainte-Beuve écrivait : « La beauté chez lui, même la beauté de la pensée, tient trop à la forme ; elle est comme enchaînée à la cime des mots (*apicius verborum ligata*), à la crête brillante des syllabes⁷. » Pour compléter la trinité, on choisirait volontiers Flaubert, l'écrivain moderne par excellence, l'écrivain de l'enseignement secondaire (car tout cela a bien sûr beaucoup à voir avec l'institution, faut-il y insister ?⁸), emblème de ce passage d'une époque « rhétorique » à une autre époque, d'un âge de la conviction à un âge de la séduction, ère où l'on ne peut plus écrire sans se regarder écrire, sans prendre en considération le regard du lecteur, sans savoir qu'on risque d'être examiné à la loupe et sur des critères « formels ». On peut voir

³ « [...] si « Yvetot vaut Constantinople » [...] Le style n'est plus alors ce qu'il était jusque-là [...] Il devient le principe même de l'art. [...] L'identification du « style » à la puissance même de l'œuvre n'est pas un point de vue d'esthète, mais l'aboutissement d'un processus complexe de transformation de la forme et de la matière poétiques. » (Rancière, 1998, p. 29)

⁴ Voir Philippe, 2002, p. 146. « En mettant au cœur du débat la question de la grammaire, on passait [...] de la définition humaniste de la littérature comme corpus à une définition formaliste de la littérature comme pratique de la langue [...] ce qui fait qu'un texte est littéraire n'est plus à chercher en dehors du texte lui-même [...] » (*ibid.*, p. 13) Sur la règle de variété qui veut que l'on évite la répétition, voir Philippe, 2013, p. 7.

⁵ Depuis peut-être la loi Guizot, du 28 juin 1833, qui postule l'universalité de l'instruction primaire. « [...] le mariage de la grammaire et de la littérature était consommé bien avant la réforme pédagogique de 1902 », note Philippe, 2002, p. 137.

⁶ Dans la 3^{ème} Lettre à M. de Malesherbes. On trouverait des références plus anciennes de ce tour typiquement Goncourt ; c'est évidemment la fréquence et la densité de ces phénomènes qui en changent la valeur, et le sentiment partagé que ce type de tour crée une valeur esthétique ajoutée.

⁷ Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, cité par Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1977, 'Tel', p.374.

⁸ Flaubert désignait à Ernest Chevalier les *Confessions* de Rousseau comme « la vraie école de style » (11 oct. 1838, *Correspondance*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 29).

l'âge de la stylistique comme celui d'une rhétorique « restreinte » (et l'épreuve de stylistique des concours de l'Enseignement comme la caricature de celle-ci) ; si l'on reprend les cinq éléments de cette rhétorique, on constate, après la disparition très ancienne de *memoria* et *actio*, et passé l'âge des architectes (des romanciers architectes, experts en *dispositio*), que c'est l'*elocutio* qui se voit mise à la première place, tendant à la prendre toute, seule rescapée de ces cinq éléments, au détriment de l'*inventio* (dont Flaubert se flattait qu'elle tendît vers zéro : idéal d'un écrire sur rien).

De ce panorama trop rapide pour ne pas être grossier, il appert toutefois que toutes les époques du style ne sauraient requérir les mêmes outils d'investigation, qu'elles ne font pas appel aux mêmes grandeurs, dans la mesure où les littérateurs n'avaient ni les mêmes vues ni les mêmes pratiques de la chose écrite. Et que nous n'en avons pas forcément la même conception qu'eux. D'où une parallaxe, rarement prise en compte et rectifiée par une stylistique qui tend à égaliser, homogénéiser les textes au défi de l'histoire, du moins dès qu'elle privilégie ses instruments et l'arrogance théorique aux dépens d'un questionnement sur son objet.

Subjectivité

Cadrons plus serré. Face à la subjectivité de l'auteur, et de la subjectivité du commentateur qui, *volens nolens*, entre dans l'équation, ce dernier, averti, se demande comment se faire « objectif ». Car ces subjectivités dialogales peuvent difficilement être mises entre parenthèses, ou provisoirement alors, mais ont avantage à être assumées, autant qu'il est possible. Là-dessus, Roland Barthes (1966, p. 75) avançait une proposition assez saine :

[...] une subjectivité systématisée, c'est-à-dire *cultivée* (relevant de la culture), soumise à des contraintes immenses, issues elles-mêmes des symboles de l'œuvre, a plus de chance, peut-être, d'approcher l'objet littéraire, qu'une objectivité inculte, aveugle sur elle-même et s'abritant derrière la lettre comme derrière une nature.

En science, l'observateur modifie immanquablement l'objet observé, comme on le sait depuis Schrödinger, mais ce qui est perturbation, parasitage, pour la science, est de la nature même et l'objet des sciences humaines : on détruit la nature d'un texte (littéraire) lorsqu'on le délie de la situation de lecture, pour autant que la signifiante ne constitue pas une donnée physique, ni même philologique, et ne peut donc être atteinte par des moyens « physiques », ou mécaniques (si l'on préfère), raison pour quoi la stylistique a besoin d'une phénoménologie et d'une psychologie de la lecture. Premier obstacle à la scientificité, sur laquelle achoppe la stylistique, du moins tant qu'elle prétend à une implacable rigueur⁹.

⁹ Michel Jarrety désavoue « cette injection à froid d'une scientificité inutile parce qu'ornementale qui rend la littérature

De plus, comment traiter de la même façon, comment approcher selon les mêmes critères, « un artiste bien renté comme Flaubert, qui donne le meilleur de lui-même, de loin en loin, dans une œuvre où il engage toutes ses réserves, et un Balzac qui recense chaque soir, l'œil sur son échancier, le nombre de pages abattues dans la journée¹⁰ » ? « Il y a d'évidence maldonne à comparer trait pour trait la pesée au trébuchet d'un adjectif par Flaubert aux soucis de style » qui sont ceux de Balzac. Celui-ci a lui aussi des soucis de style, « mais qui sont à une autre échelle¹¹ ». Il nous appartient de tirer les conséquences pour l'étude de l'assomption de ces conditions. Or, nous doutons fort qu'elles relèvent de règles *a priori*. Chaque texte (voire chaque extrait) tend à créer sa propre acoustique et sa manière de l'entendre. Le *format* importe donc, à l'évidence. À partir d'un certain volume romanesque « Balzac a dû avoir le pressentiment (...) que toutes les données stylistiques changeaient de poids, comme un caillou qu'on plonge dans une rivière, et de nature, comme une détonation que l'écho d'une caverne à la fois étale et amplifie¹². » Or ce genre d'appréciation, craignons là encore qu'aucun moyen rigoureux ou instrument mécanique ne le calcule ou même ne le révèle, ou ne l'étalonne ; parce que le texte lui-même n'est pas un produit stable et justiciable d'une évaluation exacte et univoque, à déchiffrer, mais qu'il serait plutôt un échangeur, aux caractéristiques déterminées certes, mais qui ne contient pas seulement de l'information : texte traversé d'historicité, de valeurs, et même de quelque chose dont il est plus difficile encore de rendre compte : d'*énergie*. Pour quoi nous ne disposons pas de voltmètre.

L'étude du style d'une œuvre de fiction de longue haleine devrait ensuite tenir compte de ce que Gracq appelle « le travail de simplification, de recomposition, de fusion, de rééquilibrage qu'entraîne l'élosion de la mémoire¹³ », qui agit très différemment s'il s'agit d'un roman ou bien d'un poème, par exemple. Les études minutieuses risquent ainsi d'avoir un effet loupe, qui abolit à la fois la prime lecture, « innocente » (non instrumentée, non armée), et dénie cette « élosion de la mémoire », modifiant l'œuvre par conséquent. Une sur-description du texte, qui est le fruit naturel d'une étude prétendument objective, est contre-intuitive ; elle fausse donc au bout du compte le texte, comme s'il était destiné avant tout à déclarer des vérités dans un ordre qui n'est pas le sien, lequel comprend ce que Didi-Huberman appelait une dimension de *perte*¹⁴. Des pans entiers d'une œuvre naufragent dans la lecture, tandis que des « points d'ignition, au contraire, continuent de l'irradier, et à la lumière

secondaire indigeste, ou d'une scientificité mécanisée qui lamine les textes sans profit et dont nous voyons aujourd'hui les ravages dans l'enseignement secondaire. » (« Le souci de la vulgarisation », dans Michel Zink (dir.), *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire ?*, Ed. de Fallois, 2002, p. 42) Dans le même volume on lira, sur le « péché de l'œil académique », la contribution de Pierre Bourdieu, « Le critique et le point de vue de l'auteur » (p. 129-134).

¹⁰ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p.37.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ *Ibid.*, p.130.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

desquels l'ouvrage se recompose tout autrement¹⁵. » C'est cette image (impression de lecture) dont il faudrait rendre justice, à partir de ces « seuls matériaux radioactifs », distincts pour chaque lecteur, que l'hyper-attention de l'étude stylistique trahit inmanquablement par *surexposition*. Or ceci commande une attitude, à défaut d'une méthode entendue au sens (trop) rigoureux. Pour parler concrètement, il ne reste peut-être de *Dominique* de Fromentin « rien qu'une certaine tonalité frileuse et automnale, des *Liaisons dangereuses*, rien que leur frénésie abstraite et sèche comme l'amadou¹⁶. » On prévoit, bien sûr, l'accusation d'*impressionnisme* ; or, il ne s'agit pas tant pour chaque lecteur de s'abandonner à sa subjectivité, que d'en faire le point d'accroche d'une étude plus objective, qui *réponde* véritablement à une sollicitation du texte.

La perspective la plus juste reste, croyons-nous, celle que l'on choisit à partir de ce que l'on *appréhende* à la lecture¹⁷. En matière d'esthétique, et le terme dit clairement ce qu'il veut dire, ce qui importe par-dessus tout, c'est le phénoménal. La stylistique ne saurait être une science du nouménal, même si une frontière n'est pas toujours facile à tracer. Ce que je ne ressens pas, ce que me fait découvrir uniquement l'étude, pour l'avoir « inventé », et qui, malgré cette étude, *persévérerait à rester sans rapport avec ce que je perçois*, a toute chance, sous couleur d'objectivité, d'être sans pertinence. Le plus grand schisme se déclarerait donc sans doute entre deux positions : soit qu'on considère les textes comme des objets (des artefacts), soit qu'on les considère comme des expériences (des activités, et occasions d'expériences) : nous optons résolument pour le deuxième parti pris.

Même s'il y a, sans conteste, des affinités entre certaines écritures et certaines approches, il n'existe pas de critère absolu qui établisse *a priori* les règles d'adéquation entre un texte de telle époque et tel équipement analytique. La pertinence stylistique a bien sûr un paramétrage qui, pour n'être pas propre à une pièce, relève malgré tout, aussi, du singulier, lequel ne se décide et ne se sanctionne qu'à et par la lecture ; c'est elle qui fournit les meilleures indications de la bonne focale, de la bonne échelle, de la « relevance » (comme matrice du relevé, de la collecte, des faits de style). L'orientation de cette opération ne se réalise que chemin faisant : l'étude produit son propre itinéraire, et il est douteux qu'on puisse faire l'économie de cette assomption singulière, qui se verra ensuite soumise à la confrontation des interprétations (il serait plus juste de parler d'*exploitations*). Le lecteur n'est pas livré à ses seules hypothèses ou intuitions ou illusions (utiles également), et la subjectivité même, dans cette perspective, constitue un point de vue, plus qu'un obstacle épistémologique ; elle se trouve régulée, dans un second temps, par un certain nombre de procédures raisonnablement

¹⁵ J. Gracq, *op. cit.*, p. 130.

¹⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷ « [...] il convient de s'intéresser au moins autant à la question des styles de lecture qu'à celle des propriétés du texte. », Jean-Marie Schaeffer, « Styles attentionnels et relation esthétique », dans Jenny (2011, p. 139).

objectives, qui réclameront un travail collaboratif, c'est-à-dire le concours de lectures concurrentes¹⁸. Ces lectures, et c'est là un point essentiel, ne se réunissent toutefois pas en un géométral, unification de tous les points de fuite, mais forment au fil du temps, des reprises, un feuilleté dont les superpositions, les profils, tendent à mieux définir l'objet dans toute sa complexité et ses potentialités. Telle est une des leçons de H.R. Jaus (1988).

Nous ne croyons guère au désintéressement en ces matières. Ni, au moins pour les objets culturels, et peut-être même pour la plupart des objets scientifiques, à la neutralité : oui, le soleil, *pour nous*, « se lève » (quoi que Copernic pense de cette métaphore) ; certes, la terre tourne, comme on sait, mais phénoménologiquement, Husserl a expliqué comment nous vivons *comme si* la Terre était immobile¹⁹. Et que nous sachions ou non qu'elle est en mouvement importe peu ici dès lors que ce mouvement n'est pas *perçu*.

Des méthodes ou des modèles... Et pourquoi pas des maîtres ?

Le procès de toutes les variétés de théories fondées sur une (pseudo) immanence a été fait et refait. Nous serions enclin à préférer à ces théories l'analyse, non pas du style, mais, plus enveloppant, de l'éthos, suggérée par J.-Michel Salanskis (2007, p. 11) :

On repère une région en partant de ce que j'appelle un *sollicitant* : un mot [ou un phénomène, ajouté-je] qui se donne à entendre sous l'angle de la demande et pas sous l'angle de la référence, qui ne se comprend pas en termes d'une classe d'étants visés, mais qui fait signe vers une demande qu'il nomme et avec laquelle les hommes essaient de s'accorder. Un tel mot enveloppe un programme : autour de lui essaie de se disposer une coutume humaine, un *ethos*, définissable en rapport avec des formes linguistiques, des modes et contenus de la conscience, et des pratiques typiques.

La sollicitation est première (elle suppose l'épochè de l'objectivité), et c'est parce que, dans cette optique, le texte est plus que la distribution qui le réalise (qu'il « n'est pas assignable parce qu'il n'a pas d'être-là littéral ») que toute étude positiviste ne peut que le manquer dans sa manifestation globale (Salanskis, 2007, p. 206-207).

C'est à dessein qu'a été sollicité Julien Gracq : nous sommes bien obligé de faire le constat que les stylisticiens qui ont marqué la discipline sont des artisans, des « bricoleurs », ou des écrivains ; leur méthode, très empirique, tient en gros dans ce beau secret : une juste contextualisation, l'identification des phénomènes les plus pertinents, une navette entre détails et ensemble. Aussi décrié

¹⁸ Comme l'exprime François Rastier (1996, p. 32), « la conception critique de l'interprétation ne reconnaît pas d'autre objectivité qu'une subjectivité multipliée ». Pour filer la métaphore de l'escalade (note 20 ci-dessous), on parlerait ici de *cordée* : à chaque point de l'ascension, le premier grimpeur accroche une dégainé et y fait passer sa corde ; on appelle ce geste le mousquetonnage.

¹⁹ E. Husserl, « La terre ne se meut pas » (1934), trad. fr., Minuit, Paris, 1989.

soit-il, l'empirisme est tout de même la « méthode » des quelques stylisticiens, sans équipement particulier ni très strict, qui ont fait date. Et c'est à l'un d'eux, Eric Auerbach que nous empruntons à l'instant le terme de point d'accroche (*Ansatzpunkt*). La synthèse, selon lui, « résulte de la subjectivité de l'interprète. Elle est une construction, un pari du sens » – et, ajoute l'un de ses commentateurs : « qui réclame de l'aveuglement (Nietzsche et Foucault auraient dit de la violence)²⁰. » A-t-on trouvé mieux que ces « prises », ces *Ansätze*, que l'on peut traduire à la fois par *points de départ*, ou *d'attaque*, ou encore par *angles, points de vue...* ? L'essentiel de l'art stylistique consiste à découvrir ces bonnes accroches²¹. Auerbach confiait d'ailleurs que nous avons besoin de méthodes simples, fécondes et transmissibles (*lehrbache*), ce qui suppose absence de jargon, non-abus de la technicité. Et il considérait la collecte et l'interprétation du particulier²² comme « le seul chemin praticable²² », l'alpha et l'oméga de la méthode.

Trop simple, trop naïf ?... Ce qu'expose Starobinski en guise de préface au célèbre recueil d'articles traduits de Leo Spitzer, qui fut le maître d'Auerbach, encourrait le même soupçon, qui assigne à la stylistique la tâche de « combler l'intervalle séparant l'histoire littéraire et la linguistique ». Elle s'accommode d'une méthodologie presque grossière, en fidélité avec la conviction que « la stylistique est expérimentale ou n'est rien », soit, comme on l'a déjà évoqué : une navette du particulier au général. Rien ne remplace dans cette opération le discernement de l'interprète, l'analyse, la réflexion, qualités très générales, de même que le repérage des symptômes réclame moins des appareils de détection très « pointus » que du sens linguistique (*Sprachsinn*) ou de ce *Takt* requis par Humboldt²³. La technicité n'est pas exclue, mais elle « n'est utile que lorsqu'elle est absolument nécessaire²⁴ ».

Jean Starobinski, dans la préface que nous évoquions à l'instant (1970, p. 16-17), traduit le passage d'un texte de Leo Spitzer, riche à l'excès quoiqu'il tienne en à peine plus d'une page, où Spitzer explique qu'il conçoit cinq plans différents qui s'interpénètrent dans le travail scientifique : un travail positif d'abord, d'éclaircissement ; une réflexion méthodique, ensuite, à partir de cet établissement des faits, et en dépassement de ceux-ci – et non pas préalablement à lui, notons-le. Par

²⁰ Guido Mazzoni, « Auerbach : une philosophie de l'histoire » dans Paolo Tortonese (éd.), *Eric Auerbach. La littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 40-41.

²¹ Ou « crochetages » : l'analogie avec l'*escalade* paraît assez juste, pratique consistant à se déplacer le long d'une paroi pour atteindre le haut d'un relief, par un cheminement appelé voie. Elle est un jeu de (dé)placements et d'équilibre : le grimpeur progresse dans un univers vertical en cherchant à placer son centre dans l'axe des appuis, et proche du rocher.

²² Dans un compte rendu cité par Alberto Varvaro, « *Mimésis* avant *Mimésis* », dans P. Tortonese (éd.), *Eric Auerbach, op. cit.*, p. 86.

²³ Je me sens en communion d'opinion avec Jean Goldzink, par exemple, qui bat notre coulepe : « Nous sommes inaptes aux grandes opérations artistiques, dont nous nous mêlons sans mandat. (...) Seul fil d'Ariane : ce que fait l'artiste, ce qu'il dit quand il veut bien. (...) Je me dis : Écoute, petit prétentieux (...) Rengaine ta science, tes dates, tes variantes, tes "documents", tes concepts flottants, tes méthodes incertaines, tes trucs d'écolier moderne frotté des débris de Marx, de Freud, de Lacan, de Bourdieu et Pécuchet. » Et incline-toi « devant les choses de l'art » ! (*Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons*, Saint-Genouph, Nizet, 2008, p. 153, 174)

méthode, il entend cela : non pas des protocoles *a priori*, des décisions, des « grilles » de lecture, etc., mais le dépassement – le passage à la limite ? – de la phase d’exactitude, factuelle, « philologique », une orientation vers la généralité, induite, extrapolée, à partir des phénomènes éclairés dans un premier temps, raison pour quoi la « méthode » n’intervient qu’en deuxième position, et non dans le vestibule de l’étude ; elle s’élabore à partir d’une exploration qui ne préjuge de rien mais qui se laisse guider par la sensibilité du lecteur, par la rencontre entre ses attentes et les sollicitations du texte, sa « réponse ». Dans une troisième étape, le chercheur précise sa position personnelle face à la totalité du monde (Spitzer précise que ce travail « doit lui assurer une libération analogue à celle qu’apporte l’œuvre d’art à l’artiste »).

Nous ne pouvons qu’être d’accord avec Stéphane Chaudier lorsqu’il soutient que « c’est moins la connaissance ou la méthode que la puissance du questionnement qui font la force d’une lecture²⁵. » Le lecteur y engage sa responsabilité, son imaginaire. Car la littéarité n’est pas séparable de l’imaginaire, mais en relève : le style métaphorique, en stylistique, celui d’un Gracq, par exemple, que nous avons volontairement mis en avant, un peu par provocation (la tonalité frileuse et automnale de Fromentin, etc.) est pleinement justifié, et Laurent Jenny (1993, p. 124), en prenant acte que la stylistique « doit s’étayer sur des descriptions aussi scientifiques que possible », n’en rappelle pas moins qu’elle « vise un objet qui échappe à toute science », et en tire la conséquence – que nous hésiterions pourtant à tirer à sa suite – qu’« il faut nécessairement que la stylistique ait du style. » De la *personnalité*, en tout cas.

Quatrièmement, la recherche positive doit, selon Spitzer, être aussi une « rencontre dialoguée et dialectique avec un homme déterminé, [...] l’étude étant dirigée à son adresse » (on retrouve le mot de Salanskis ci-dessus). « Enfin, je voudrais, dit-il, que le travail fût écrit, pour ainsi dire, aux confins du Rien. »

Seule la part du Rien, poursuit-il, à l’intérieur du travail peut lui donner ce caractère humble, problématique [...] Car si l’ouvrage doit pouvoir survivre à son créateur, comme une balle qui rebondit ou une étincelle qui propage le feu, et non comme un marbre tranquille et détaché, il faut qu’il soit l’image de la lutte menée par son créateur, transmettant aux lecteurs son impératif de lutte.

Déclaration étonnante. Ambition, qu’on taxera de « romantique », qui place la stylistique à une altitude où elle aura certes du mal à se maintenir, mais qui rejoint sans s’y confondre la prise en compte de la dimension de *perte* dont nous parlions (par le truchement de Didi-Huberman) et celle d’*élision de la mémoire* (via Gracq). Toute cette inquiétude au sujet des (meilleures) méthodes pourrait n’être qu’un symptôme de cette difficulté à affronter le Rien, donc d’une volonté de le

²⁴ Paul Zumthor, dans sa Postface de 1985 à *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, Points Essais, 2000, p. 575.

²⁵ Dans son document de synthèse pour l’habilitation à diriger des recherches, « Puissances du style », inédit, p.65.

conjuré, de le suturer²⁶. « [S]i l'un des cinq éléments vient à manquer », continue Spitzer (ampleur du champ de connaissances, adéquation de la méthode, libération métaphysique de soi à travers la science, consécration intérieure à un destinataire, conscience du Rien), « alors les travaux ne sont pas “complets”, ils ne sont pas nécessaires ». Cette exigence ne saurait constituer qu'un idéal pour nous qui avons peur du vide, de ce « Rien », et trouvons refuge dans le souci méthodologique, lequel, on le voit, aux yeux de Leo Spitzer, n'est qu'un des chaînons de la démarche, presque une hygiène, ou une probité. Le stylisticien positiviste regarde le risque comme un vice, ne se croit pas fondé à tenter l'aventure de l'interprétation, ou la voudrait univoque, arrivant toujours à bon port. Il veut entourer ses interprétations de toutes sortes de garanties, mais qui s'hypertrophient au détriment de ce qui devrait être le véritable objet de la stylistique, du moins en tant qu'elle est *au service* de l'étude de la littérature – là est peut-être le point du différend.

Il s'agirait donc moins, en définitive, semble-t-il, de forger des outils que de reconnaître des familles méthodologiques, deux principalement : celle des descriptivistes et celle des herméneutes²⁷, qui se trouveraient certainement bien de collaborer. Contre ce qu'on entend le plus souvent professé, là où la stylistique s'enseigne, à savoir que plus c'est « purement » stylistique, plus c'est scientifique, notre ambition se proposerait un rêve aux antipodes de cette autarcie : une bonne étude en stylistique ne serait pas tant celle qui satisfait à un imaginaire scientifique (techniciste, en réalité) que celle qui « percole » dans d'autres champs du savoir. La monoculture stylistique ne nous paraît pas viable comme discipline séparée, c'est-à-dire (hyper)spécialisée. Montrons-nous un peu hérétique : dans les échanges de politesse entre Thibaudet et Proust sur Flaubert, nous nous reconnaissons plutôt dans la manière dont le premier tempère les commentaires enthousiastes du second: Proust, on s'en souvient, s'exaltait à l'idée d'un homme qui « par l'usage entièrement nouveau et personnel » qu'il a fait du passé défini, du participe présent, de certains pronoms et de quelques autres outils, aurait renouvelé « presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur. » Très courtoisement, car ils partagent une même admiration pour Flaubert, Thibaudet (2007, p. 400-401) rappelle à Proust ce conseil de « ne pas confondre Gonesse avec Tivoli » :

Disons-nous que Pascal, qui le premier a introduit dans la langue, avec les *Provinciales*, le participe présent indéclinable, a renouvelé par là presque autant notre vision des choses que par l'opuscule sur *l'Esprit*

²⁶ « On dirait que la méthode occupe, à partir d'une certaine époque, une place que Dieu va laisser vide. », suggère Bruno Clément (*Le Récit de la méthode*, Paris, Seuil, 2005, p. 32)

²⁷ Lire Julien Lamarche & Christine Portelance, « Quelques remarques épistémologiques sur les stylistiques explicatives et compréhensives », et Éric Bordas, « La stylistique et la question de la valeur », dans Narjoux (2012, p. 71-80 et 145-155). F. Rastier (1996, p. 22) rappelle que Martianus Capella, au V^e siècle de notre ère, décrivait dans une allégorie « les noces de Mercure, dieu des herméneutes, et de Philologie, accédant au rang d'une déesse. A nous de savoir célébrer ces époux toujours jeunes, dont l'union ne paraît pas encore consommée. »

géométrique, l'idée des deux infinis, les inventions de son apologétique ? Mettons le style, et, comme vous dites, la beauté grammaticale, à leur place, mais sachons aussi les tenir à cette place.

Il s'agit moins d'assurer l'autonomie de la stylistique, à notre sens, son autosuffisance, de la fortifier comme discipline séparée en soignant sa pseudo-scientificité, ce qui risque bien de se solder par la forclure davantage dans la spécialisation, et de favoriser la surinterprétation, fille de la surattention à des infinités, sans profit que de prouver qu'il fait jour en plein midi, ou de monter en épingle des « découvertes » qui se faisaient autrefois à l'œil nu. Or, stylistique sans enjeu, comme disait Rabelais, n'est que ruine de l'âme. On se proposerait donc moins d'emprunter cette voie en forme d'impasse que – pour éviter cet écueil ou ce ridicule – d'ouvrir, au contraire, l'étude stylistique, de la mettre en relation avec d'autres problématiques que celle de son pré carré. Dominique Maingueneau, remarquable théoricien par ailleurs, voudrait par exemple que le chercheur en littérature ne cherche pas à gagner sur deux tableaux : la science et la philosophie ; il culpabilise ce chercheur de « vouloir cumuler les privilèges de l'homme de science et ceux de l'herméneute. » (Maingueneau, 2006, p. 139) Or, on pourrait tout aussi bien, dans le même esprit, reprocher à l'Analyse du discours en général de jouer aussi, et de vouloir gagner, sur deux tableaux : la littérature et la sociologie. Mais pourquoi deux, et pas davantage ?... Cette ouverture de la stylistique à d'autres disciplines – sa fameuse *transversalité* – paraît une façon de ne pas l'enfermer dans une sorte de fondamentalisme inspiré par cette superstition de la « petite différence » (Freud). C'est autour de Flaubert²⁸ et par les flaubertiens que s'est mise en place, et aussi par le secours de la génétique, cette idée qu'un mot déplacé modifie entièrement la face d'un texte, comme si le style n'était pas surdéterminé. Contrairement à Cioran, on peut ne pas rêver d'un monde « où l'on mourrait pour une virgule », et trouver assez ridicule la réaction de Flaubert pestant contre la demande qu'on lui fait de changer le titre de tel journal dans *Madame Bovary*, protestant que cela ruine toute sa construction, etc.

Pierre Jourde (2008, p. 387) souligne que la « notion de *style* prête à confusion, et se confond trop souvent avec la visibilité des effets. » Or, le style se joue non pas dans le texte seulement, mais dans le rapport de celui-ci au plan de l'existence, des pratiques. Pourquoi, dans ces conditions, la qualité d'une étude stylistique ne consisterait-elle pas (non obligatoirement, non exclusivement, mais aussi) à prolonger, à sa manière, cette opération de traversée des niveaux « vers l'extérieur » ? Elle serait en rapport avec ce qu'on appellerait sa force transductive, c'est-à-dire sa capacité à convertir un type d'énergie en un autre²⁹, nous entendons par là : le pouvoir de passer du livresque à d'autres

²⁸ Flaubert est la cible d'un courant critique et, à travers lui, l'esthétisme de l'art pour l'art et, plus largement, l'épistémologie du rationalisme scientifique et de la technique, avec ses spécialisations des savoirs et des expériences. Cette école, méprisée au prétexte qu'elle est compromise avec la *Kulturkritik* réactionnaire du début du XX^e siècle, mérite mieux qu'un simple ostracisme ; voir Claire Joubert, « L'Anglais de F.R. Leavis et l'acritique littéraire », dans Émilienne Baneth-Nouailhetas (dir.), *La Critique, le critique*, Rennes, PUR, 2005, p. 27-54

²⁹ Nous empruntons la notion, en même temps que nous la simplifions, à Gilbert Simondon, qui écrit : « L'être humain, et

domaines qu'il croise (l'éthologie, la musicologie, l'érudition, la philosophie, la psychologie, la politique, etc.), par quoi elle justifierait la dimension de transposabilité, qui est assez généralement reconnue au style, et qui veut que celui-ci pose des questions qui concernent la vie en général, la vie par les textes³⁰. Barthes (1966, p. 43-44) parlait avec humour de ces critiques victimes d'*asymbolie*, à qui il était « impossible de percevoir ou de manier des symboles, c'est-à-dire des coexistences de sens », tandis qu'« un aphasique [lui] peut très bien tresser des paniers ou faire de la menuiserie. » Il est à redouter qu'il n'y ait que trop de tresseurs de paniers parmi nous, stylisticiens. Comprendre comment marche une langue, comment elle produit ses effets, en continuité avec nos manières d'être, comment le style d'une œuvre est actif, agissant, sur ce que nous vivons et sur la façon dont nous percevons et sur ce que nous vivons, tel pourrait être le programme d'une stylistique « existentielle », si cet adjectif n'est pas un gros mot³¹.

Ce qui nous apparaît le plus important, en effet, reste cette extraversion de la stylistique vers les autres disciplines, au bénéfice des enjeux (en direction d'une théorie générale, de nature anthropologique³², ou dans l'esprit de celle des « formes symboliques » d'Ernst Cassirer, par exemple) et non pas une fortification de ses moyens propres, afin de s'éviter de ne poser que des problèmes créés de toutes pièces, mais qui n'ont jamais interrogé ni encore moins troublé personne. Nous disposons déjà sur nos établis de bons outils, et de ce que l'on ne trouve pas moins de profit et de stimulations dans les observations de Paul Valéry sur Stendhal, par exemple, que chez beaucoup d'experts en style stendhalien, on en soupçonnerait volontiers que l'absence de méthode n'est pas forcément pendable. Si toutes les méthodes ne se valent pas, la plupart ont leur intérêt et elles se jugent à leurs applications, mais le mot de *méthode* lui-même est souvent impropre, sauf à le galvauder, le mot d'*approche* conviendrait davantage. Aux méthodes suppléent assez avantageusement ces compétences communes élémentaires que sont là culture, l'intelligence, etc., et deux outils fondamentaux qu'on désignera comme les principales facultés utiles en stylistique, s'il faut n'en nommer que deux : la capacité « comparatiste » entendue au sens large (intra- et extra-textuelle)

le vivant plus généralement, sont essentiellement des transducteurs. [...] le vivant est *ce qui module*, ce en quoi il y a modulation » (*Du monde d'existence des objets techniques*, éd. augmentée, Paris, Aubier (1958, 1989), p. 143) L'art est « magique » en cela qu'« il vise à trouver des modes sans sortir d'un mode, seulement en le dilatant, en le reprenant, en le perfectionnant. Il y a magie parce qu'il y a supposition d'une structure réticulaire de l'univers réel [...] l'intention esthétique recèle le pouvoir transductif qui mène d'un domaine à un autre ; elle est exigence de débordement et de passage à la limite » (*Ibid.*, p.198-199).

³⁰ Stéphane Chaudier assigne à la stylistique ce beau programme dont l'objet serait « moins celui qui écrit (...) que la synthèse toujours recommencée de l'instance obscure qui fait écrire (...) et du regard critique qui s'observe écrire et se nourrit de la circulation infinie entre l'œuvre et la vie (...). » (réf. citée, p. 52)

³¹ Sur la « porosité » de l'art et de la vie, on lira l'excellent ouvrage de Laurent Jenny, *La vie esthétique*, Lagrasse, Verdier, 2013.

³² « [...] pour rendre l'œuvre à la littérature, il faut précisément en sortir et faire appel à une culture anthropologique. » (Barthes, 1966, p. 39)

et la formation par la *pratique* de l'écriture, ou fréquentation des textes par l'entrée des artistes³³. La culture est la condition principale d'une contextualisation (historique, sociologique, esthétique...) que l'*immanence* est bien incapable de jamais procurer, donc d'une interprétation plus juste. Elle emporte comparaison, et celle-ci se révèle fondamentale en tant que le caractère d'une œuvre s'étalonne à d'autres œuvres qui sont la meilleure pierre de touche de ses propriétés. La pratique d'écriture, d'autre part, se recommande parce que l'écriture est l'autre face de la lecture et qu'elles se comprennent mutuellement. Le jour où tous les stylisticiens se montreront aussi des écrivains honorables, la stylistique se dissoudra alors peut-être pour de bon dans la littérature, mais félicitons-nous que cette échéance ait à peu près autant de chances d'advenir que la prophétie de Pavese selon laquelle « Le jour viendra où nous aurons mis en lumière tout notre mystère et alors nous ne saurons plus écrire, c'est-à-dire inventer un style³⁴. »

Biblio théorique :

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, Points Essais, 1966

JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire* (1982), Paris, Gallimard, 1988

JENNY Laurent, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, n° 89, 1993

JENNY Laurent (éd.), *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011

JOURDE Pierre, *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2008

MAINGUENEAU Dominique, *Contre Saint Proust ou La fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006

MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995

NARJOUX Cécile (éd.), *Au-delà des frontières : Perspectives de la stylistique contemporaine*, Francfurt am Main, Peter Lang, 2012

PHILIPPE Gilles, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002

PHILIPPE Gilles, *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013

RANCIERE Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998

RASTIER François, « Pour une sémantique des textes — questions d'épistémologie », dans *Textes & Sens*, François Rastier (éd.), Paris, Didier Erudition, 1996

³³ Pierre Vinclair qui, comme un Pierre Jourde, possède à la fois cette compétence d'écrivain et celle de théoricien, souligne « le caractère foncièrement stimulant de la pratique d'écriture, pour qui essaie de comprendre la littérature. » Celui-là « découvre, par l'analyse de ce qui marche et de qui ne marche pas, le fait même que l'œuvre est quelque chose « qui devrait marcher », et non pas un ensemble de traits génériques. » (Vincclair, 2015, p. 198). Au XX^e s. particulièrement, les écrivains ont largement disputé aux spécialistes de la chose littéraire le privilège de parler des œuvres. Voir Bruno Curatolo (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

³⁴ Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, Gallimard, 1958, Folio, p. 163.

SALANSKIS Jean-Michel, *Territoires du sens*, Essais d'ethanalyse, Paris, Vrin, 2007

STAROBINSKI Jean, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », préface à Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 'Tel', 1970

THIBAUDET Albert, « Lettre à M. Marcel Proust » (1920), *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 'Quarto', 2007

VINCLAIR Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, PUR, 2015