



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 22, n° 7, Août-septembre 2021
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.13764>

L'évolution stylistique : rupture ou continuité ?

Stylistic evolution: rupture or continuity?

Maxime Deblander

Gilles Philippe

**Pourquoi
le style
change-t-il ?**

Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021, 264 p., EAN : 9782874498640.

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



Pour citer cet article

Maxime Deblander, « L'évolution stylistique : rupture ou continuité ? », Acta fabula, vol. 22, n° 7, Essais critiques, Août-septembre 2021, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13764.php>, article mis en ligne le 20 Août 2021, consulté le 20 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.13764

Maxime Deblander, « L'évolution stylistique : rupture ou continuité ? »

Résumé - « Pourquoi le style change-t-il ? » telle est la question posée par Gilles Philippe dans l'essai éponyme, paru en avril 2021, qui reprend et prolonge une série de conférences données entre 2017 et 2020. Dans une perspective structurale où la langue et la littérature sont conçues en tant que systèmes, l'auteur propose une approche des changements stylistiques qui se focalise moins sur les ruptures individuelles que sur les glissements collectifs. Pris isolément, les traits stylistiques seraient dépourvus de signification, ils en prendraient une à partir du moment où ils sont conçus au sein des « faisceaux » qui leur donnent sens et où ils « émergent, s'imposent, se recomposent, se chevauchent et s'usent » (p. 245). *Pourquoi le style change-t-il ?* n'est ni un livre d'histoire littéraire, ni une « histoire des pratiques rédactionnelles » (p. 16). Il y est plutôt question, comme l'indique une étiquette revendiquée par l'auteur lui-même, d'un « essai de méthode et de problématisation » (p. 16). L'ambition de ce livre est donc double : d'une part, il s'agit de reconsidérer les outils de la stylistique traditionnelle qui ne permettent pas de prendre en compte la dimension collective du changement formel et qui empêchent de penser les variations stylistiques autrement qu'en termes de rupture ; d'autre part, il s'agit de proposer des notions et des méthodes nouvelles afin de concevoir le changement stylistique à l'intersection des pratiques individuelles des auteurs et de la succession « d'imaginaires » et de « sensibilités » qui constitue l'histoire littéraire (p. 43).

Mots-clés - Continuité, Génétique, Poétique, Rupture, Style, Stylistique

Maxime Deblander, « Stylistic evolution: rupture or continuity? »

Summary - "Why does style change?" is the question posed by Gilles Philippe in the eponymous essay, published in April 2021, which takes up and extends a series of lectures given between 2017 and 2020. From a structural perspective in which language and literature are conceived as systems, the author proposes an approach to stylistic changes that focuses less on individual ruptures than on collective shifts. Taken in isolation, stylistic traits would be devoid of meaning; they would take on meaning from the moment they are conceived within the "bundles" that give them meaning and where they "emerge, impose themselves, recompose themselves, overlap and wear out" (p. 245). *Pourquoi le style change-t-il ?* is neither a book of literary history nor a "history of writing practices" (p. 16). Rather, as the author himself claims, it is an "essay on method and problematisation" (p. 16). The ambition of this book is therefore twofold: on the one hand, it is to reconsider the tools of traditional stylistics which do not allow for the collective dimension of formal change and which prevent stylistic variations from being thought of in terms other than as a rupture; on the other hand, it is a question of proposing new notions and methods in order to conceive of stylistic change at the intersection of the individual practices of authors and the succession of "imaginaries" and "sensibilities" that constitute literary history (p. 43).

L'évolution stylistique : rupture ou continuité ?

Stylistic evolution: rupture or continuity?

Maxime Deblander

« Pourquoi le style change-t-il ? » telle est la question posée par Gilles Philippe dans l'essai éponyme, paru en avril 2021, qui reprend et prolonge une série de conférences données entre 2017 et 2020. Dans une perspective structurale où la langue et la littérature sont conçues en tant que systèmes, l'auteur propose une approche des changements stylistiques qui se focalise moins sur les ruptures individuelles que sur les glissements collectifs. Pris isolément, les traits stylistiques seraient dépourvus de signification, ils en prendraient une à partir du moment où ils sont conçus au sein des « faisceaux » qui leur donnent sens et où ils « émergent, s'imposent, se recomposent, se chevauchent et s'usent » (p. 245).

Pourquoi le style change-t-il ? n'est ni un livre d'histoire littéraire, ni une « histoire des pratiques rédactionnelles » (p. 16). Il y est plutôt question, comme l'indique une étiquette revendiquée par l'auteur lui-même, d'un « essai de méthode et de problématisation » (p. 16). L'ambition de ce livre est donc double : d'une part, il s'agit de reconsidérer les outils de la stylistique traditionnelle qui ne permettent pas de prendre en compte la dimension collective du changement formel et qui empêchent de penser les variations stylistiques autrement qu'en termes de rupture ; d'autre part, il s'agit de proposer des notions et des méthodes nouvelles afin de concevoir le changement stylistique à l'intersection des pratiques individuelles des auteurs et de la succession « d'imaginaires » et de « sensibilités » qui constitue l'histoire littéraire (p. 43).

Pour une approche de l'usure des formes

La problématique du changement stylistique a fait couler beaucoup d'encre. C'est le constat sur lequel s'appuie G. Philippe pour entamer son livre. Son point de départ est que l'étude du changement stylistique a, jusqu'au début du xx^e siècle, été cantonnée à « la seule évolution des genres littéraires » (p. 6). C'est en ce sens, notamment, que Brunetière disait que « les genres littéraires "ont une existence comparable à la vôtre ou à la mienne, avec un commencement, un milieu et une

fin" » (p. 12). Si ce modèle permet d'expliquer les changements de grande ampleur, comme par exemple la disparition de la chanson de geste après le Moyen Âge ou le triomphe du roman au XIX^e siècle, il n'est guère opérant pour étudier les glissements discrets et les mouvements quasi imperceptibles, telle l'émergence progressive du présent romanesque.

Dans cette mouvance, G. Philippe convoque un appareil conceptuel très large afin de mieux saisir ce qui est en jeu dans les ruptures stylistiques. À partir des écrits de plusieurs formalistes russes, tel Viktor Vinogradov, et de sociologues de l'art, tels Pierre Bourdieu ou Howard Becker, il en arrive à la conclusion qu'il faut distinguer deux types de changement formel :

[...] les systèmes esthétiques, mêmes les plus complexes, sont soumis à des évolutions qui se réalisent sous deux modes, celui, d'une part, du changement continu, du glissement progressif et imperceptible, celui, d'autre part, de la rupture brusque, souvent accompagnée de polémiques et de manifestes (p. 7).

Entre le mode du « changement continu » et celui de la « rupture brusque », il existe une infinité de degrés intermédiaires, ces deux types devant être assimilés, dans la perspective d'un système, aux termes d'un continuum entre lesquels il existe une multitude de positions. Il n'en demeure pas moins que ce sont les ruptures brusques qui ont été le plus étudiées par l'histoire littéraire ; l'analyse des glissements progressifs étant un terrain d'étude encore largement inexploré. Ceci peut être expliqué en regard de la rigueur exigée par l'analyse des changements au second sens du terme. Il est beaucoup plus aisé, en effet, de commenter des ruptures explicites accompagnées de « polémiques » et de « manifestes », a fortiori si elles sont déclarées en tant que telles par les écrivains eux-mêmes. Car il arrive que des auteurs reviennent, dans un écrit réflexif, sur leur décision de dévier d'une première écriture au profit d'une seconde. G. Philippe en donne un exemple concret en la personne de Marguerite Duras qui a insisté sur le clivage qu'aurait connu son itinéraire en 1958 (p. 51).

Identifier les clivages qui apparaissent dans les carrières d'écrivain a longtemps été le mode par lequel l'histoire littéraire a étudié l'évolution stylistique. Nombreuses, en effet, sont les études stylistiques qui ont approché les changements formels depuis l'intérieur des trajectoires individuelles. Relever les affectations du style d'un auteur, c'était alors comprendre son évolution, laquelle allait nécessairement vers un mieux. Telle est la lecture qui a souvent été faite de l'œuvre de Rimbaud que l'on a souhaité scinder en deux versants : d'une part, une première période placée sous le signe de la reproduction des règles poétiques à des fins de formation ; d'autre part, une seconde période de maturité, au sein de laquelle le poète ne respecterait plus les normes, mais les subvertirait, construisant, de ce fait, une œuvre vraiment

singulière¹. Selon ce paradigme, l'originalité viendrait en un second temps, après que l'écrivain a touché au style de son temps.

Par ailleurs, l'histoire littéraire, pour donner sens au(x) changement(s) qui jalonne(nt) la trajectoire d'un auteur, opère souvent un rapprochement de l'œuvre et de la biographie. Ainsi, le déplacement de l'esthétique de Jean Giono, vers 1945, d'une première veine lyrique, faisant une exaltation de la nature provençale, à une seconde, plus humaniste, a été mis en regard de la biographie de l'auteur. Le changement dans l'œuvre serait ainsi le répondant d'une rupture essuyée par Giono dans sa vie, en l'occurrence une désillusion à l'égard de l'engagement pacifiste de sa jeunesse causée par la déclaration de Guerre en 1939².

Comme le suggère G. Philippe, ces deux schémas fréquemment mobilisés par l'histoire littéraire ont un défaut commun : ils ne séparent pas toujours ce qui est de l'ordre des faits et ce qui est de l'ordre de la posture que l'auteur se construit. C'est là un biais identifié dans la réception de Marguerite Duras, à propos de laquelle la critique a pris à la lettre le vœu de l'écrivaine de voir son œuvre scindée en deux versants : le premier, l'œuvre précédant 1958, rédigé en un style « correct » ; le second en un style « incorrect » (p. 71). En recensant les modifications apportées par Marguerite Duras à ses romans de jeunesse, dans le cadre de rééditions, l'auteur de *Pourquoi le style change-t-il ?* explique que l'écrivaine a consciemment « vieilli » son œuvre antérieure à 1958, de manière à « marquer plus fortement la rupture intervenue entre “la première” et la “nouvelle” manière » (p. 72).

Si la voie empruntée ici prend appui sur les trajectoires individuelles, elle ne limite pas son analyse à un examen des œuvres. G. Philippe, en effet, cherche à identifier les causes du changement stylistique, non sur le plan de l'évolution personnelle d'un auteur, mais sur le plan d'une poétique historique. Se demandant pourquoi « on n'écrivait pas de la même façon en 1850 et en 1900, en 1900 et en 1950, en 1950 et en 2000 » (p. 19), l'auteur avance que le style évolue moins en raison de critères internes au champ littéraire qu'en regard de critères externes : les modifications de l'environnement socio-culturel dans lequel les écrivains évoluent. Il considère que les œuvres sont des symptômes d'une évolution stylistique globale. Cette évolution n'est accessible que par le truchement des textes qui sont les seules bases tangibles sur lesquelles construire une poétique historique étant donné que le style n'existe pas en soi et ne peut aucunement être conçu en dehors des « pratiques rédactionnelles » et des écritures qui le font être (p. 19).

Dans ce cadre, G. Philippe pose l'hypothèse qu'il existe une obsolescence programmée des formes. Selon lui, il est normal qu'une forme perde de sa saillance

¹ Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Paris, CNRS Éditions, 1991.

² Pierre Citron, « Le recentrage de Giono à partir de 1939 », dans *Giono : lecture plurielle*, sous la direction de Christiane Kègle, *Études littéraires*, Vol. 15, n° 3, 1982, p. 441-457.

expressive et finisse par ne plus être utilisée car « l'usure des formes relève d'une sorte d'automatisme [...] il est dans la nature même des formes de s'user » (p. 11). Plus fréquemment une forme va être convoquée dans les œuvres, plus rapidement son usure va être consommée. Il s'agit de la « littérisation » : ce mouvement par lequel « une option rédactionnelle se routinise, perdant peu à peu de sa saillance stylistique » (p. 12).

Pour mieux comprendre cette disposition qu'ont les formes à s'user, G. Philippe en appelle au « régime d'historicité stylistique », notion qui désigne l'ensemble des « formes sorties d'usage », des « formes en voie d'usure », des « formes stables » et des « formes émergentes » (p. 214) qui constituent le paysage stylistique d'une époque donnée. Chaque auteur interagit de façon singulière avec ces formes. Il peut par exemple garder certains traits archaïques que ses contemporains n'utilisent plus, ou mobiliser des traits nouveaux qui ne sont pas encore répandus. Ce qui est perçu comme original est ainsi une articulation singulière de l'ancien et du nouveau, du démodé et du « tendance », du répandu et de l'inhabituel. De la même manière que les auteurs se succèdent, « les régimes d'historicité stylistique » se modifient au gré des années. C'est ce qui fait que Balzac, au début du xix^e siècle, ne doit pas interagir avec les mêmes matériaux stylistiques que Zola, dans les années 1870.

En vue de défendre son hypothèse d'un « vieillissement mécanique des formes », G. Philippe prend ses distances avec Bourdieu qui mettait surtout la focale sur l'apparition de formes nouvelles (p. 11)³. Pour preuve qu'une érosion interne se dessine au sein des paradigmes stylistiques, il donne l'exemple de la réception du *Lourdes* de Zola, œuvre publiée en 1894, mais rédigée selon un protocole stylistique en vigueur dans des années 1870. C'est cette fidélité de Zola à son « roman expérimental » qui explique, selon lui, la mauvaise réception de son roman à une époque où les attentes du public se sont déjà fortement éloignées de ce que proposait le naturalisme. Il faut comprendre ici que les expressions discursives de *Lourdes* apparaissent, en 1894, comme usées alors qu'elles étaient « vingt ans plus tôt, au sommet de leur rendement expressif et de leur valorisation esthétique » (p. 224).

Par l'intermédiaire de René Wellek et Austin Warren, G. Philippe argumente en faveur d'une distinction entre : « le déclin d'une convention ancienne et le début d'une forme nouvelle » (p. 10). Que l'usure des formes soit naturelle n'implique pas, en effet, que l'avènement d'un trait nouveau entraîne irrémédiablement la chute d'un trait ancien puisqu'il arrive que des formes coexistent. Penser que le nouveau est toujours ce qui vient remplacer l'ancien est plutôt une conséquence d'un

³ Cf. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

« mythe de la rupture »⁴ qui apparaît au milieu du xix^e siècle. À ce moment, le champ littéraire se reconfigure, ce qui fait que les valeurs de nouveauté et d'originalité deviennent les principaux critères de littérarité. C'est désormais une logique de la distinction qui prévaut, ce qui permet à Bourdieu d'affirmer que, dorénavant, « faire date, c'est inséparablement faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies » (p. 9).

Ce « mythe de la rupture » est mis à distance par G. Philippe. Certes, il ne dénie pas son importance, pour ce qui est des écrivains des xix^e et xx^e siècles, mais il invite à considérer également la continuité qui se maintient au sein des œuvres. Dans ce cadre, le stylisticien condamne une attitude critique uniquement attentive à ce qui fait saillance et bouleverse les attentes du lecteur. D'une part, il explique qu'il « ne faut pas limiter l'enquête à ce qui fait écart par rapport à la langue de référence, mais s'arrêter aussi, voire d'abord, à ce qui reste conforme à celle-ci » (p. 38). D'autre part, il insiste sur le jugement des lecteurs puisque c'est le public qui identifie un changement chez un auteur, lui donnant ainsi une visibilité.

S'il s'agit de penser le changement stylistique, étudier uniquement les œuvres reconnues par la postérité constitue un biais. G. Philippe milite en faveur d'une approche conjointe du canon, ou des « œuvres dont la mémoire collective a gardé le souvenir » et de l'archive, ou « l'ensemble des textes produits dans un genre donné à une époque donnée », qu'ils soient ou non intégrés à l'histoire littéraire (p. 246). Une telle perspective permet de prendre en compte des œuvres aujourd'hui oubliées, mais qui ont conditionné l'évolution du style. Il en est ainsi des productions de John-Antoine Nau et d'Henry Malherbe abordées dans l'ouvrage, ces deux auteurs dont le nom n'évoque plus rien, mais qui ont été lauréats des prix Goncourt en 1903 et en 1917. Au demeurant, on trouve, dans l'analyse de ces œuvres, une preuve que le style s'use au sens où elles incarnent des standards formels qui étaient saillants au début du xx^e siècle, mais dont le style est aujourd'hui considéré comme dépourvu d'expressivité.

Comment interpréter le changement de style ?

Dans son premier chapitre, G. Philippe passe en revue les différentes explications du changement stylistique. Il choisit d'en étudier substantiellement trois : « le modèle auteuriste », « le modèle généalogique » et « le modèle homologique ». Le premier conçoit l'évolution des formes selon le prototype de « l'historiographie

⁴ L'expression est d'Henri Meschonnic dans *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, p. 67.

politique » : le style change parce que les écrivains se relaient de la même manière que les régimes politiques évoluent car les chefs d'état se succèdent (p. 21). Dans la lignée de la phrase de Proust au sujet de Paul Morand — « de temps en temps, il survient un nouvel écrivain original » —, ce modèle « auteuriste » place la question de l'originalité en son centre (p. 20). En filigrane se dessine l'idée que c'est le génie individuel d'un auteur qui fait évoluer les formes. Par exemple, on serait passé du naturalisme au symbolisme parce que des écrivains originaux, tel Huysmans, ont opéré une dissidence par rapport au style dans lequel ils évoluaient.

G. Philippe préconise plus de prudence à l'égard de la notion d'« originalité » en proposant « d'envisager le changement stylistique sur une base autre que la simple succession des auteurs ». Selon lui, l'évolution du style aurait été similaire si la plupart des grands noms de l'histoire littéraire n'avaient pas existé (p. 21-22). En ce sens, réinsérer ces auteurs dans leur situation d'énonciation invite à repenser la manière dont est perçu le changement formel : ce n'est pas tant la pratique d'un auteur qui infléchit l'évolution stylistique, que l'usure des formes qui influence l'écriture individuelle. Le stylisticien concède toutefois qu'il y a une dimension proprement subjective dans l'évolution des formes. Les écrivains d'une même génération, note-t-il à propos de Marguerite Duras, n'actualisent pas de la même manière les matériaux linguistiques et culturels de leur temps (p. 114).

L'auteur propose alors d'étudier la littérature par le biais des outils de l'analyse du discours afin de déconstruire une conception de la stylistique comme « science des singularités » (p. 23). Il y a ainsi une proximité de terrain entre *Pourquoi le style change-t-il ?* et la perspective ouverte par Alain Vaillant dans son *Histoire littéraire*. L'ambition, dans les deux cas, est « de rendre compte le plus finement des évolutions des formes de l'écriture » en considérant que la littérature est une forme de communication spécifique, « participant elle-même à l'immense domaine de l'histoire sociale de la communication humaine »⁵. L'analogie n'est cependant pas totale. Alain Vaillant vise à construire une « histoire de la communication littéraire » d'un point de vue « systémique »⁶. G. Philippe, quant-à-lui, vise plutôt à problématiser une conception du changement stylistique uniquement bâtie sur la notion d'auteur.

Le deuxième modèle étudié est celui de la généalogie selon lequel toute similitude stylistique entre deux œuvres est le fruit de l'influence d'un auteur sur un autre. On peut rattacher à ce paradigme le rapprochement qu'ont fait les commentateurs de l'aspect fragmentaire de *l'Ulysse* de Joyce (1922) et des *Lauriers sont coupés de Dujardin* (1887). Contre ce modèle, G. Philippe invite à fonder l'analyse du changement stylistique sur une histoire des pratiques communicationnelles,

⁵ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, 2e éd., revue et augmentée, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2017, p. 10.

⁶ *Idem*.

corollaire d'une perspective qui conçoit les œuvres littéraires comme des objets de discours. Dans ce cadre, la ressemblance entre *Les lauriers sont coupés* et *Ulysses* s'explique en regard de l'engouement pour le « monologue intérieure » qui traverse le roman européen au tournant du xix^e et du xx^e siècle, et non par la mobilisation du concept d'influence (p. 29). Au demeurant, que deux auteurs se soient penchés sur les mêmes problèmes et ont utilisés une rhétorique similaire n'implique pas nécessairement une question d'influence, ces ressemblances pouvant être attribuées à l'appartenance à un même « régime d'historicité stylistique ».

Enfin, le dernier modèle abordé, le « modèle homologique », est celui que défend l'auteur. Selon lui, le style change parce que les variations formelles se font l'écho de l'évolution des représentations sociales (p. 41). L'explication des variations stylistiques ne doit ainsi pas être recherchée uniquement à partir des matériaux intrinsèques de la littérature. Il faut au contraire montrer que « les changements stylistiques sont conditionnés par l'évolution des sensibilités et des imaginaires » (p. 43). Comme le note G. Philippe, « le développement de la presse au xix^e siècle ou d'Internet aujourd'hui [...] a d'évidentes répercussions sur l'évolution des pratiques rédactionnelles » (p. 43). Ceci montre l'importance de concevoir les œuvres en tant qu'elles sont influencées par l'Histoire, mais aussi par les innovations techniques, sociales et économiques.

La position défendue dans *Pourquoi le style change-t-il ?* est donc celle d'un compromis entre une posture qui expliquerait le changement stylistique par des critères externes uniquement et une autre qui, à l'inverse, ne convoquerait que des critères internes, assimilant la littérature à une entité autonome, totalement déconnectée du monde. Développant l'idée que les normes ne sont pas ce qui endiguent l'évolution formelle, mais plutôt ce qui la catalysent, G. Philippe contribue à déconstruire ce « mythe de l'autonomie de la littérature » (p. 42). Sur ce point, le linguiste se situe d'emblée en dissidence avec un « imaginaire moderne » qui conçoit « le style comme une rupture avec ce qu'il est convenu d'appeler la norme » (p. 55). Selon lui, il convient d'entendre par « norme » : « un paradigme mouvant », un ensemble de « traits stylistiques » qui varient d'âge en âge. En ce sens, les discontinuités qui apparaissent dans la trajectoire d'un écrivain s'assimile à un alignement sur un autre « protocole rédactionnel » que celui à partir duquel il avait commencé sa carrière.

Pour illustrer son propos, G. Philippe interroge le clivage qu'aurait connu le parcours de Marguerite Duras en 1958, l'année de la publication de *Moderato cantabile*. Avant ce roman, le style de l'écrivaine était « correct », « scolaire », en accord avec la norme du « bien écrit » dominante dans la première moitié du xx^e siècle. Par contre, après 1958, le style de Duras devient « incorrect » ; l'écrivaine fait violence à la langue, perturbe l'ordre des mots, désarticule la syntaxe (p. 67). L'originalité est ici

d'expliquer ce bouleversement non en regard « d'une rupture intervenue au stade d'un trajet particulier », mais en lien avec un changement dans les critères de normativité (p. 73). Les années 1950 sont une période clivante où les normes attendues en matière de style sont reconfigurées. Dorénavant, la littérature est le lieu du « mal écrit » : c'est ce qui explique la rupture de Duras, mais aussi, à la même époque, la mauvaise réception des mémoires du général de Gaulle dont le style, jugé trop scolaire, dépendait de la norme précédente (p. 80).

À rebours d'une conception anomique du style, G. Philippe défend l'idée que « la littérature produit des normes, même quand elle prétend se libérer de toute contrainte » (p. 87). Prenant appui sur les écrits d'Hyppolite Taine, le stylisticien interroge la manière dont les normes stylistiques évoluent. Pour ce faire, il préconise d'articuler le moment, c'est-à-dire l'« état ponctuel des savoirs, des imaginaires et des sensibilités » (p. 89) et le mouvement : la dissidence progressivement posée à l'égard d'une norme. Tandis que le moment désigne la cohérence et la stabilité formelle propre à un paradigme en vigueur, le mouvement désigne la rupture qui se dessine à son égard. D'un côté des forces centripètes, celles qui assurent une convergence des pratiques, de l'autre des forces centrifuges, celles qui mettent le modèle en crise. Ainsi, G. Philippe pense l'évolution stylistique sur le modèle d'un glissement continu : « tout moment est travaillé par un mouvement » (p. 106). En guise d'exemple, il propose une étude détaillée du glissement, au cours des années 1880, d'une « sensibilité impressionniste » typique de la méthode naturaliste à une sensibilité symboliste, marquée par un style désarticulé et par un « culte du vague et de l'imprécision » (p. 94).

Une lecture similaire est faite du « moment 1980 » dans le cadre de laquelle G. Philippe balise la consécration progressive de l'autofiction. Il montre que celle-ci s'origine dans les années 1970 où les linguistes s'intéressent à la notion d'« énonciation » et où Serge Doubrovsky développe sa théorie de « l'autofiction » (p. 106-107). Ces deux exemples concourent à situer le changement stylistique au carrefour de différentes disciplines, décloisonnant les modes de pensée. En définitive, il apparaît que la littérature n'est pas déconnectée des autres pratiques discursives : elle interagit au contraire avec tous les énoncés qui gravitent dans l'espace public. Il faut en finir avec le sacre de la littérature puisque les œuvres « ne peuvent s'envisager avec justesse que si on les considère dans leur relation avec l'évolution de l'imaginaire de la langue, qu'elles révèlent, qu'elles catalysent et qu'elles dépassent » (p. 106).

*

En guise de conclusion, nous énoncerons la seule réserve que nous nourrissons à l'égard du livre de Gilles Philippe. Celle-ci concerne le manque de crédit apportée à la question « pourquoi un écrivain change-t-il de style ? », laquelle ne donnerait que des « réponses émiettées » (p. 19). Certes, nous sommes convaincu de la nécessité d'expliquer le changement stylistique en regard d'enjeux qui dépassent largement le cadre de la production d'un auteur, voire de la littérature. Nous le sommes un peu moins de cette condamnation énoncée par Gilles Philippe à l'égard des monographies dont l'ambition est de comprendre les discontinuités qui émaillent le style d'un écrivain. Nous avons en effet la conviction qu'il est possible d'éclairer, de façon systématique et rigoureuse, les motivations individuelles qui poussent un auteur à rompre avec une conception de la littérature en laquelle il s'était reconnu. Ainsi, loin de réfuter l'une ou l'autre voie, nous préconiserions une perspective ouverte, joignant à l'approche socio-historique des canons stylistiques, une analyse interne des imaginaires, méthodologie qui permettra de penser l'actualisation que chaque écrivain fait d'un patrimoine stylistique commun. Le problème ainsi posé, nous émettons l'hypothèse que les « réponses émiettées » dont parle Gilles Philippe sont tributaires d'un manque d'outillage théorique permettant de baliser le changement du style individuel. Dans ce cadre, nous ne saurions qu'insister sur l'urgence de proposer des concepts précis à même d'encadrer l'analyse des ruptures qui traversent les parcours d'écrivain, tant sur le plan de la stylistique que des imaginaires en présence.

PLAN

- Pour une approche de l'usure des formes
- Comment interpréter le changement de style ?

AUTEUR

Maxime Deblander

[Voir ses autres contributions](#)

maxime.deblander@uclouvain.be