

Gilles Philippe

Pourquoi
le style
change-t-il ?

Gilles Philippe

POURQUOI
LE STYLE
CHANGE-T-IL?

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

DU MÊME AUTEUR

Le Discours en soi, Paris, Champion, 1997

Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940), Paris, Gallimard, 2002

Le Français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire,
Paris, Presses Universitaires de France, 2010

Le Rêve du style parfait, Paris, Presses Universitaires de France, 2013

French Style. L'accent français de la prose anglaise,
Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2016

EXTRAIT

POURQUOI LE STYLE CHANGE-T-IL ?

Qu'importe après tout si les formes changent. La littérature du passé nous semble tout entière coprésente à elle-même, à nous-mêmes. Dans une conférence prononcée vers 1970, Mario Praz reprenait ainsi une réflexion amorcée par T. S. Eliot en 1917, récusant l'idée d'une pure « passivité du passé » littéraire : « la littérature européenne dans sa totalité [...] a une existence simultanée et constitue un ordre simultané¹ ». Notre lecture est cumulative et non linéaire : nous faisons dialoguer *Madame Bovary* et *Mrs Dalloway* comme des textes contemporains, non comme des romans parus en 1857 ou 1925. Plus récemment encore, Judith Schlanger nous rappelait que « la mémoire culturelle a une organisation dyschronique », puisque ses contenus « sont présents tous à la fois », et elle convoquait une notion chère à la pensée allemande de l'entre-deux-guerres, celle de la « simultanéité des non-contemporains »². Mais ni Eliot, ni Praz n'excluaient que la mémoire littéraire fût malgré tout travaillée par un souci chronologique, et Schlanger insistait sur le fait que la coprésence du patrimoine culturel ne signifiait pas

1. T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » (1917), repris dans *The Sacred Wood* (1928), Londres, Methuen, 1986, p. 49 ; Mario Praz, « La funzione della critica nel campo della tradizione letteraria », *Belfagor*, LIX/6, 2004, p. 664.

2. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (1992), Lagrasse, Verdier, 2008, p. 137.

que la mémoire suspendît totalement sa stratification chronologique.

Longtemps, l'observation du changement formel se limita à la seule évolution des genres littéraires. Y échappait largement, du moins pour la modernité des XIX^e et XX^e siècles, celle des pratiques rédactionnelles, au prétexte que celles-ci relevaient d'abord du style, entendu comme signature singulière d'une personnalité singulière. L'analyse de leur évolution d'un point de vue qui ne fût pas individuel entraînait certes parmi les tâches que Viktor Vinogradov assignait à la stylistique en 1922, mais seulement dans un second temps et de manière secondaire. Il lui importait d'abord de décrire le style personnel comme un tout organique et expressif hors de toute contextualisation, puis de s'interroger sur sa possible dynamique évolutive, puisqu'il fallait bien admettre que les écrivains changeaient de plume au fil des ans. Ce n'était qu'ensuite et presque à contrecœur que Vinogradov acceptait de confronter les pratiques d'un auteur avec celles de ses confrères ou, selon une méthode « rétrospective et projective », de rapprocher telle pratique de telles autres dans la succession des temps, afin d'établir des ressemblances susceptibles d'interprétation³.

C'est pourtant bien parmi les formalistes russes des années 1920 (auxquels, il est vrai, Vinogradov n'est pas rattachable de plein droit) que nous trouverons bientôt quelques-uns de nos premiers interlocuteurs. Mais l'on partira tout d'abord d'un constat dont, en 1982, Howard Becker put interroger l'évidence : les systèmes esthétiques,

3. Viktor Vinogradov, « Des tâches de la stylistique » (1922), dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, « Points », 2016, p. 110-115.

même 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 manifestes⁴. Cette dichotomie ne doit bien sûr pas être radicalisée, non seulement parce que bien des cas intermédiaires sont attestés, mais aussi parce que les deux types d'évolution se combinent le plus souvent. Ainsi un choix formel «révolutionnaire» peut-il perdre de sa superbe et être peu à peu intégré dans l'appareil des formes usuelles, si bien que «certains écarts par rapport aux normes finissent par devenir des conventions à part entière⁵».

L'historiographie de la langue ordinaire ne connaît guère que le premier type de changement : pour elle et à de rares exceptions près, l'évolution est progressive et imperceptible; ses datations ne s'expriment pas par des dates. L'historiographie de la langue littéraire est plus sensible au charme de ces dernières, et il est usuel de considérer que *Madame Bovary*, *L'Assommoir*, la *Recherche*, *Voyage au bout de la nuit*, *La Route des Flandres* ou *L'Amant* ont marqué dans l'histoire stylistique du roman français des ruptures, dont on trouverait sans peine des équivalents pour les genres poétiques et théâtraux. Contrairement à celle de la langue ordinaire, l'histoire de la langue littéraire pourrait ainsi s'appréhender sur une base événementielle.

Dans une récente synthèse sur la possibilité de parler d'«événements stylistiques», Marie-Albane Watine

4. Voir Howard Becker, «Changements continus et révolutions», *Les Mondes de l'art* (1982), trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, 2010, p.302-310.

5. *Ibid.*, p.304.

prenait acte des griefs généralement opposés à une telle vision des choses, qui dramatise à peu de frais des évolutions qui, quand on y regarde de plus près, n'ont rien de si brutal : « L'histoire des formes est faite d'anticipations et de survivances, qui s'accommodent mal de la notion d'événement, si celui-ci découpe uniment un avant et un après⁶. » Mais elle faisait aussi remarquer que, pour le lecteur ordinaire (et n'est-ce pas d'abord de lui qu'il doit s'agir?), certaines œuvres, comme celles que l'on a mentionnées, ont bien marqué une rupture stylistique franche et reconfiguré le champ des pratiques rédactionnelles. Or, il faut en convenir : le jugement du lecteur ordinaire est un facteur important dans l'évolution des formes littéraires.

Ces ruptures stylistiques franches sont somme toute souvent faciles à expliquer; elles fournissent le prototype des changements dont la sociologie de l'art a voulu établir les lois :

Le privilège accordé à la « jeunesse », et aux valeurs de changement et d'originalité auxquelles elle est associée [...], exprime aussi la loi spécifique du changement du champ de production, à savoir la dialectique de la distinction : celle-ci voue [...] les œuvres et les artistes qui ont « fait date » à tomber au passé, à devenir *classiques ou déclassés*, à se voir rejeter *hors de l'histoire* ou à « passer à l'histoire », à l'éternel présent de la *culture* consacrée [...]⁷.

6. Marie-Albane Watine, « Style et événement », *Cahiers de narratologie*, 35, 2019, en ligne, §32. Voir aussi, dans le même numéro, le texte très suggestif de Christelle Reggiani, « Le style peut-il faire événement? ».

7. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, « Points », 2015, p. 259.

De telles explications rendent en revanche malaisément compte des glissements évolutifs qui ne font pas l'objet d'une revendication manifestaire. Ces glissements lents et souvent inaperçus s'interprètent mal par la permanente reconfiguration du champ littéraire et par la lutte pour la domination esthétique. Ils exigent que l'on fasse toute sa place à l'hypothèse d'un vieillissement « mécanique », que Pierre Bourdieu espérait avoir définitivement congédiée :

Le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent [...]. *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, en *avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps⁸.

Or, ce sont principalement ces évolutions imperceptibles qui nous retiendront ici. Elles s'articulent assurément à des changements brusques ou rapides, mais c'est le cumul de plusieurs temporalités qui permet seul de rendre compte de l'état des pratiques à un moment donné de l'évolution stylistique.

À cette première opposition entre glissement progressif et changement brusque, il nous faut encore, au seuil de cet ouvrage, en retenir une seconde : l'étude des évolutions stylistiques exige que l'on distingue deux mécanismes relativement différents dans leur fonctionnement et leur temporalité. Le premier est l'usure des formes, le second est l'apparition de nouvelles formes ; le premier

8. *Ibid.*, p. 261.

peut ou non entraîner le second, le second peut ou non entraîner le premier. Mais dans tous les cas, il convient, au moins de façon *apriori*, de prendre acte de la distinction :

Il faut discerner le déclin d'une convention ancienne et l'essor d'une nouvelle. Pourquoi ce changement de convention s'est-il produit à ce moment précis? Il s'agit d'un problème historique insoluble en termes généraux. Certains, pour le résoudre, avancent l'hypothèse que l'évolution littéraire a atteint un stade d'épuisement qui exige l'apparition d'un code nouveau. Mais cette théorie n'explique pas pourquoi l'évolution doit prendre telle direction plutôt que telle autre. On pourrait peut-être rendre compte de la complexité du processus en en rendant responsables les interférences extérieures, la pression du milieu social. Toute modification d'une convention littéraire serait due à l'essor d'une nouvelle classe, ou à tout le moins d'un groupe de gens créant un art qui leur est propre⁹.

On doit l'admettre avec René Wellek et Austin Warren : il est plus malaisé d'expliquer l'apparition d'une forme nouvelle que le recul d'une forme attestée. En 1928, Iouri Tynianov et Roman Jakobson avaient fait le même constat :

La mise en évidence des lois immanentes à l'histoire de la littérature (ou de la langue) permet de caractériser chaque substitution effective de systèmes littéraires (ou linguistiques), mais elle n'explique pas le rythme de l'évolution, ni la direction que celle-ci choisit lorsqu'on est en présence de plusieurs voies évolutives théoriquement possibles. Les lois immanentes à l'évolution littéraire (ou linguistique) ne nous donnent qu'une équation indéterminée qui admet plusieurs solutions, en nombre limité certes, mais pas obligatoirement de solution

9. René Wellek & Austin Warren, *La Théorie littéraire* (1942/1956), trad. J.-P. Audigier & J. Gattégno, Paris, Seuil, 1971, p. 372-373.

unique. On ne peut résoudre le problème concret de choix d'une direction ou même d'une dominante, sans analyser la corrélation de la série littéraire avec les autres séries historiques¹⁰.

Tous quatre estiment qu'il faut croiser plusieurs facteurs pour comprendre pourquoi telle forme s'est imposée à tel moment de l'évolution littéraire. Ils récusent au moins implicitement toute vision téléologique de l'évolution stylistique, tout mouvement orienté comparable, par exemple, à certaines évolutions observables dans l'histoire des langues. Tous quatre donnent privilège aux facteurs historiques externes à la littérature pour expliquer l'advenue des pratiques nouvelles. Mais ils s'entendent aussi sur un autre point : c'est que l'usure des formes relève d'une sorte d'automatisme, qui n'appelle pas le déploiement d'hypothèses complexes ou hasardeuses ; il s'agit cette fois d'un mécanisme interne : il est dans la nature même des formes de s'user. Aussi glissent-ils si volontiers sur ce premier mécanisme, qu'ils ne mentionnent qu'au passage et qu'ils articulent au second par une loi de « substitution » : les formes neuves remplacent les formes usées. Cette mécanique du remplacement de l'ancien par le nouveau n'est cependant parfois qu'une illusion. Ce n'est pas parce qu'une forme recule et qu'une autre émerge sur la même position dans le système qu'il y a pour autant substitution de la seconde à la première. Une chose n'en est pas moins sûre : en régime esthétique, les formes langagières finissent toujours par se banaliser et par perdre de leur rendement expressif. C'est déjà un point de départ.

10. Iouri Tynianov & Roman Jakobson, « Problèmes des études linguistiques et littéraires » (1928), dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 142.

On l'a dit, longtemps ce type de questionnement fut réservé à l'étude des genres littéraires. Une formulation caricaturale est demeurée célèbre, selon laquelle ceux-ci auraient «une existence comparable à la vôtre ou à la mienne, avec un commencement, un milieu et une fin¹¹». Comme Ferdinand Brunetière, les formalistes russes des années 1920 se sont principalement intéressés aux étapes que suit l'évolution des formes textuelles ou génériques comme le récit ou le roman, ou semi-génériques comme le vers. Mais ils nous ont aussi fourni une base pour l'analyse de l'usure stylistique, et l'on trouve d'intéressantes propositions chez Victor Chklovski, mais surtout, dans son sillage et à nouveau, chez Iouri Tynianov : «*l'usure d'un élément littéraire*», nous dit-il, n'implique pas nécessairement sa disparition : «seule sa fonction change, [elle] devient auxiliaire»¹². C'est ce que Tynianov appelait, selon la traduction de Tzvetan Todorov, un fait d'«automatisation», c'est-à-dire de banalisation, de clichéisation, pourrait-on dire, et qu'il compare à la désémantisation de la métaphore dans la catachrèse. Ainsi pourrait-on dire qu'il y a *littérisation*, lorsqu'une option rédactionnelle se routinise, perdant peu à peu la saillance stylistique et la puissance expressive que lui conférait sa nouveauté. Or, une telle perte est d'autant plus sensible que la modernité fait précisément de la nouveauté, de l'originalité, de la singularité la base première d'attribution de la valeur esthétique.

11. Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890), t. I, Paris, Hachette, 1892, p. 12.

12. I. Tynianov, «De l'évolution littéraire» (1927), dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 127.

Dans le sillage de ces remarques liminaires, le premier chapitre du présent ouvrage cherche à évaluer l'apport des grandes réponses parfois proposées à la question du changement des pratiques rédactionnelles : le style des écrivains change parce que les écrivains changent (c'est la réponse auteuriste), parce que l'influence d'un écrivain en bouleverse le cours (c'est la réponse généalogique), parce que les temps changent (c'est la réponse externe) ou parce qu'il est dans sa nature de changer (c'est la réponse interne). Le deuxième chapitre fait valoir l'hypothèse que, loin de l'idée commune selon laquelle les pratiques stylistiques seraient par définition *anomiques*, leur évolution est gouvernée par une dynamique des normes, dont on étudiera un exemple paradoxal, le terrorisme du « mal écrit » auquel se plia la littérature restreinte dans la France des années 1950.

Le troisième chapitre a encore une ambition d'abord théorique : il tente d'articuler *moments* et *mouvements*, c'est-à-dire deux évidences. La première, c'est que l'on peut faire apparaître une cohérence entre pratiques rédactionnelles et sensibilités littéraires et langagières, quel que soit le point où l'on opère une coupe dans l'histoire des formes. La seconde, c'est qu'il faut articuler ces moments avec le mouvement qui modifie en permanence ces cohérences, sans pour autant faire valoir des ruptures si fortes que la diachronie serait simplement émiettée en une série de synchronies successives et autonomes. C'est ce que nous verrons en procédant à deux coupes distantes d'un siècle : l'une en 1880, l'autre en 1980.

Les trois chapitres suivants posent de façon plus frontale la question de la temporalité et des modalités des évolutions stylistiques. On s'y arrête d'abord sur les

changements à terme long, décrits sur environ un siècle et demi de prose romanesque française, à partir de deux cas bien différents, l'un relevant principalement d'une logique d'ajout dans le système, l'autre d'une logique de remplacement : l'émergence du discours indirect libre d'une part, l'émergence du présent romanesque d'autre part¹³. Au-delà des propositions historiographiques que l'on y avance (en prenant notamment en compte les facteurs accélérants et les facteurs retardants dans l'évolution stylistique), on s'y interroge sur ce qui fait qu'une option rédactionnelle auparavant peu sollicitée se voit soudain si fortement mobilisée qu'elle en vient à connaître à son tour une forme d'usure.

Ainsi l'explication par la substitution devra-t-elle être prise avec les précautions qu'on a dites : si elle est éligible pour rendre compte de l'émergence du présent romanesque, elle ne l'est guère pour celle de l'indirect libre. Il apparaît surtout qu'autant qu'une forme isolée, ce sont des faisceaux de formes qui évoluent. Ce constat sert de point de départ à une double étude sur des changements à terme bref cette fois, dix ans, à partir de deux cas choisis pour leur complémentarité. Dans le premier (celui de Gustave Flaubert), on interroge quelques glissements imperceptibles, largement isolés ; dans le second (celui de Maurice Blanchot), on interroge à l'inverse une rupture brusque, qui concerne moins des faits isolés que des faisceaux de faits.

13. Le mot *émergence* reçoit ici et dans l'ensemble du livre le sens qu'il a dans la langue commune, sans renvoyer aux approches linguistiques émergentistes, sur lesquelles on dira cependant quelques mots à la fin du chapitre v.

Le but de ces deux études n'est ni de ramener plate-ment le changement stylistique qui s'observe entre deux œuvres à la simple réorientation de la pratique esthétique d'un même écrivain ni, à l'inverse, de ramener bêtement ce changement à des évolutions collectives dont la réorientation d'une pratique individuelle serait un simple reflet. Il s'agit d'abord de faire valoir ce que le dernier chapitre de ce livre appelle le « régime d'historicité stylistique » des textes, c'est-à-dire la façon dont ils se situent dans le mouvement évolutif. On y propose, pour le dire ici rapidement, de considérer qu'un texte littéraire est toujours polychronique, et l'on y vérifie, notamment dans la lecture d'extraits d'Émile Zola et de Georges Bataille, le rendement d'une idée si bien formulée par Iouri Tynianov et Roman Jakobson en 1928 :

Le synchronisme pur apparaît maintenant comme une illusion : chaque système synchronique contient son passé et son avenir qui sont ses éléments structuraux inhérents (a/ l'archaïsme comme fait de style; l'arrière-fond linguistique et littéraire que l'on sent comme un style dépassé, désuet; b/ les tendances novatrices dans la langue et en littérature, senties comme une innovation du système).

L'opposition de la synchronie à la diachronie opposait la notion de système à celle d'évolution; elle perd son importance de principe, puisque nous reconnaissons que chaque système apparaît obligatoirement comme une évolution et que, d'autre part, l'évolution possède inévitablement un caractère systématique¹⁴.

14. I. Tynianov & R. Jakobson, « Problèmes des études linguistiques et littéraires », p. 141.

Bien que nous proposons ici un essai de méthode et de problématisation, non une histoire des pratiques rédactionnelles, la question se pose de savoir sur quel corpus de telles hypothèses peuvent être établies. Cette question, nous aurons soin de la garder en mémoire tout au long de notre parcours, mais nous ne nous y confronterons directement que dans la conclusion de ce livre. Disons simplement d'emblée que le présent ouvrage emprunte la plupart de ses exemples à la prose romanesque française produite depuis 1850. Pourquoi d'abord romanesque ? Nous y viendrons en temps voulu. Mais il est certain que les textes dits d'Ancien Régime appelleraient une base d'analyse différente de celle que nous proposerons ici¹⁵, et Albert Thibaudet put dire en 1934 qu'il n'y aurait guère de sens à parler d'évolution stylistique avant Flaubert, qui, le premier, voulut un « français créé ». Or, « l'expérience a montré [...] (avec les Goncourt par exemple) que le français écrit, transcendé, risque de se démoder beaucoup plus vite que le français moyen »¹⁶. Thibaudet reprenait l'adage : « Durer, c'est changer » ; dès lors, durer, c'est d'abord s'user. En inventant la nouveauté, Flaubert aurait inventé l'usure. C'est prêter beaucoup à un seul homme, et l'on considérera peut-être, plus largement, qu'apparu dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, le terrorisme de la nouveauté rendit bien plus sensible à la possible usure des

15. Voir sur ce point Claire Badiou-Monferran, « Réflexions sur l'histoire du changement stylistique : hypothèse événementielle, hypothèse variationniste et approche émergentiste », *Cahiers de narratologie*, 35, 2019, en ligne.

16. Albert Thibaudet, « Conclusions sur Flaubert » (1934), *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 1517-1518. Il est fort probable que Thibaudet mesure l'évolution de Flaubert à la stabilité rédactionnelle que semble offrir l'œuvre de Balzac.

formes et poussa bien des écrivains, dont Flaubert peut-être, à se réinventer de livre en livre.

Gageons cependant que ce n'est là qu'un des moteurs du changement stylistique.

[. . .]

TABLE DES MATIÈRES

POURQUOI LE STYLE CHANGE-T-IL ?	5
CHAPITRE PREMIER	
PENSER LE CHANGEMENT	19
<i>Le modèle auteuriste et la question du changement</i>	20
<i>Le modèle généalogique et la question de la ressemblance</i>	28
<i>Le modèle homologique, le modèle dialectique et la question de l'usure</i>	41
CHAPITRE II	
LA DYNAMIQUE DES NORMES	55
<i>Le préjugé d'anomie stylistique</i>	56
<i>Un exemple de changement de norme : l'avènement du « mal écrit »</i>	70
CHAPITRE III	
MOMENTS ET MOUVEMENTS	89
<i>Le mouvement 1880</i>	92
<i>Le moment 1980</i>	106
CHAPITRE IV	
SUR L'ÉMERGENCE DE L'INDIRECT LIBRE	121
<i>Chronologies et causalités</i>	122
<i>Un élément accélérant ?</i>	129
<i>Un élément retardant ?</i>	141
CHAPITRE V	
SUR L'ÉMERGENCE DU PRÉSENT ROMANESQUE	149
<i>Apparition ?</i>	150
<i>Évolution ?</i>	159
<i>Explication ?</i>	167

CHAPITRE VI	
LE STYLE DURE DIX ANS?	177
<i>Flaubert a-t-il changé de plume?</i>	178
<i>Blanchot a-t-il changé de patron?</i>	193
CHAPITRE VII	
RÉGIMES D'HISTORICITÉ STYLISTIQUE	213
<i>Impossible monochronie</i>	215
<i>Polychronies de Georges Bataille</i>	231
LE CANON ET L'ARCHIVE : L'ÉVOLUTION ET LA VALEUR	245
SOURCES ET REMERCIEMENTS	253
INDEX	257

Gilles Philippe

Pourquoi le style change-t-il ?

AVRIL 2021

Pourquoi le style change-t-il ? Pourquoi les écrivains changent-ils de style ?

Ces questions ne se confondent pas avec leur possible variante : pourquoi Flaubert, Barrès, Blanchot, Duras et tant d'autres ont-ils changé de style ? Celle-ci appelle des réponses émiettées, qui se réduisent à des séries de cas particuliers : certains auteurs ne changent guère de plume, et leurs pratiques restent stables ; certains connaissent des périodes, et l'évolution de leurs pratiques correspond à une bascule dans leur œuvre.

Mais le fait est qu'on n'écrivait pas de la même façon en 1850 et en 1900, en 1950 et en 2000. On n'écrivait même pas de la même façon en 1860 et en 1880, en 1940 et en 1960...

Ce livre confronte les réponses qui ont parfois été apportées à la question du changement stylistique ; il en propose d'autres : des réponses internes ou externes, esthétiques ou sociales. Il articule l'usure des formes et le changement des sensibilités, en prenant appui sur quelques faits d'évolution à terme long (un siècle) ou à terme bref (dix ans) et sur de nombreux exemples empruntés à la littérature de langue française depuis la seconde moitié du XIX^e siècle.

*Gilles Philippe est professeur à l'Université de Lausanne. Il est notamment l'auteur de *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (2002)* ; *Le Français, dernière des langues. Un procès littéraire (2010)* ; *Le Rêve du style parfait (2013)* et *French Style. L'accent français de la prose anglaise (2016)*. Il contribue régulièrement à la *Bibliothèque de la Pléiade des éditions Gallimard*.*

EAN 9782874498640

ISBN 978-2-87449-864-0

264 pages – 19 €

HARMONIA MUNDI *livre*

www.lesimpressionsnouvelles.com