



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 9, Octobre 2010
Pensées du style
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5992>

Le style, un mot nécessaire

Stéphane Chaudier

Romantisme, n°148, juin 2010 : « Style d'auteur », sous la direction d'Éric Bordas, EAN 9782200926649.



Pour citer cet article

Stéphane Chaudier, « Le style, un mot nécessaire », Acta fabula, vol. 11, n° 9, « Pensées du style », Octobre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5992.php>, article mis en ligne le 26 Septembre 2010, consulté le 15 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5992

Le style, un mot nécessaire

Stéphane Chaudier

Du livre très documenté d'Éric Bordas, « *Style* » : *un mot et des discours* (2008¹) se dégage le constat somme toute un peu mélancolique que le style, comme l'amour, n'est pas aimé... Véritable « mot mana » de la culture contemporaine, le style n'en est pas moins méconnu par les discours qui lui rendent un hommage aussi empressé que suspect. Mais le style semble aussi avoir quelques difficultés à se faire reconnaître et apprécier du monde intellectuel ; ce dernier nourrit à son sujet une suspicion dont le livre d'É. Bordas donne les raisons. Elles méritent à mon sens d'être entendues et débattues, mais aussi dépassées. Aimer un mot — et l'usage presque quotidien qu'on en fait — donne évidemment quelque envie de le défendre ; mais je crois qu'il en donne aussi les moyens. Je voudrais donc ici faire valoir les services que le simple mot, si peu savant, de style peut rendre, y compris à un esprit rationnel et soucieux de faire partager autre chose qu'une croyance ou qu'un affect. Ces quelques réflexions voudraient disposer le lecteur à surmonter la perplexité ou la défiance que le mot de style suscite, à bon droit sans doute, chez les spécialistes des textes littéraires. Il se trouve que j'emprunterai l'essentiel de mon argumentation à un excellent numéro de la revue *Romantisme* dirigé par Éric Bordas (2010), et consacré à la notion de « style d'auteur ». N'y a-t-il pas là comme une sorte de diptyque ? C'est du moins l'hypothèse que je souhaite défendre. Une fois écartés, grâce à l'indispensable discipline critique, les malentendus ou les abus engendrés par le succès même de la notion, la « valeur » et « la vertu » où résident le sens le plus profond et la justification du mot style s'exemplifient dans la notion de « style d'auteur » ; celle-ci me semble bien être le meilleur des candidats pour réhabiliter, au sein des études littéraires, la notion jugée parfois gênante de « style ».

Le style souffre, il faut bien le reconnaître, de ce qu'on pourrait appeler « le complexe de la dent d'or ». Comment se soustraire à l'exigence que rappelle cet apologue rationaliste ? Il est certes déraisonnable d'étudier un objet qui n'existe pas, et de déterminer une méthode pour enquêter sur ce qui n'existe pas. Or le style passe parfois pour être la dent d'or des études littéraires. Il a la réputation d'être une notion préthéorique. Le flou conceptuel qui l'entoure en ferait un mot

¹ Éric Bordas, « *Le Style* » : *un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, 2008, référence désormais abrégée en *SMD*, suivie du numéro de la page, ouvrage dont il est rendu compte dans *Acta fabula* : .

indéfinissable. Cette accusation ne semble qu'en partie recevable ; car elle condamne la notion de style au nom d'un idéal définitionnel — la terminologie — qui, dans les sciences humaines, n'est pourtant réalisé que de manière très exceptionnelle. Le mot style n'est certes pas plus ou pas mieux défini que d'autres artefacts épistémologiques comme « histoire », « société » ou « culture », notions dont l'indétermination ne périme pas pour autant les travaux des historiens, des sociologues ou des ethnologues. Que la définition d'un mot fasse, dans un domaine donné, l'objet de débats, que ce mot ait plusieurs acceptions, voilà qui invite certes à la prudence ; mais cela ne saurait constituer un obstacle insurmontable. Le mot « style » n'est ni plus ni moins indéfinissable que des notions esthétiques comme « roman » ou « romanesque », comme « classicisme » ou « baroque » ou « romantisme » ; c'est précisément leur relative labilité qui fait l'intérêt de ces notions ; elles relancent l'esprit de recherche, qui n'en a jamais fini avec elles. Or, de ce point de vue, ce qui me frappe le plus à la lecture du livre d'É. Bordas, c'est non ce qu'il nomme « l'illusion définitionnelle² » engendrée par l'impressionnante collecte des différents emplois du mot « style » qu'il a recensés, mais bien plutôt la stabilité et la récurrence des quelques éléments de sens qui organisent la plasticité de la notion. C'est à cette proposition de mise en ordre, rapide mais que j'espère utile, que se consacrera mon premier point : « décrire le style ».

Une fois levé l'obstacle épistémologique surgit un obstacle éthique, auquel, je l'avoue, je ne m'attendais guère.

Du fait de la confusion sémantique dont il est l'objet et de sa fortune énonciative populaire, style n'a de sens, en emploi, que comme pragmatique intimidante, outil de distinction, voire de discrimination, de sélection, pour le moins³.

Reconnaître l'existence du style, ce serait stigmatiser l'ensemble des êtres ou des objets à qui cette qualité ferait défaut. C'est pourquoi ma deuxième partie, intitulée « Juger le style », vise à lever l'hypothèque du jugement qui obère la notion de style et fait obstacle à un usage serein et fructueux. Je montrerai que la catégorie du jugement, sans doute inévitable dans l'institution scolaire où elle « sanctionne » l'apprentissage de la correction de l'expression, est en revanche irrecevable dans le domaine de la création littéraire, où le mot style se révèle irremplaçable. En faisant allusion aux « contradictions de Batteux pour distinguer le goût comme faculté de jugement du goût comme faculté créatrice⁴ », É. Bordas indique lui-même la voie à

² La deuxième partie de « *Le Style* » : *un mot et des discours*, ouv. cité, s'intitule en effet « L'illusion définitionnelle ».

³ *SMD*, 141 ; cf. aussi p. 213, où l'affirmation est nuancée par un commentaire : « ce mot qui ne veut rien dire a précisément pour fonction de rendre possibles des discours d'intimidation qui négligent le sens au profit de l'effet. Une bonne partie de ce que nous avons montré pourrait, en effet, conduire à cette conclusion, dont nous nous sommes, plus d'une fois, approché ».

⁴ *SMD*, 54.

suivre en ce qui concerne le style. Une telle distinction s'avère nécessaire — et elle paraît possible.

La dernière partie, intitulée, « penser le style » relève quant à elle le défi que lance la phrase incisive d'É. Bordas :

Style est certainement le chef-d'œuvre de cette tendance intellectuelle, qui, d'un mot, mobilise et utilise sa capacité à produire de l'imaginaire et cherche à faire cet imaginaire pour de la connaissance rationnelle⁵.

De quel imaginaire intellectuel le mot style est-il le nom ? Dans ce qu'elle a de plus stimulant pour l'esprit, la notion de style, loin de promouvoir la généralité, prétend au contraire la tenir en échec. Une telle prétention a certes de quoi irriter. Mais son mérite tient, je crois, à ce qu'elle invite à penser en termes rationnels ce qui relève du singulier.

Dans le débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*)⁶ ?

Le livre de Barthes renonce à constituer cette « science impossible de l'être unique⁷ » qui s'accomplit pour lui dans un objet culte, « la Photographie du Jardin d'Hiver ». Je défendrai l'idée que l'étude du style peut prendre en charge ce programme barthésien : la stylistique — ou étude des styles — serait la science attentive à ce qui, dans l'objet, le signale comme nouveau, comme singulier, dans la classe des objets où, malgré sa nouveauté, il se laisse appréhender. C'est là l'intérêt majeur de la notion de « style d'auteur ».

Décrire le style

Dans une section de *Des clous dans la Joconde*, savoureusement intitulée « Jeu d'échecs et crème anglaise », Jean Bazin rapporte la distinction que Wittgenstein fait entre deux séries d'actions : « savoir jouer aux échecs , ce n'est pas nécessairement savoir *bien* jouer, alors que savoir faire la crème anglaise, c'est savoir en faire une bonne⁸ ». Je ne suis pas sûr, pour ma part, que la confection d'une simple crème anglaise ne suscite des débats passionnés sur ce qu'est ou doit être une « *bonne* » crème anglaise ; mais il me paraît en revanche tout à fait bienvenu d'opposer deux modalités de l'action. Dans certains cas, il suffit en effet de se conformer à une règle pour atteindre à l'excellence visée ; dans d'autres cas,

⁵ SMD, 142.

⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 21.

⁷ *Idem*, p. 110.

⁸ Jean Bazin, *Des clous dans la Joconde, l'anthropologie autrement*, avant-propos d'A. Bensa et V. Descombes, Toulouse, Anacharsis édition, 2008, p. 358. Wittgenstein, *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1980-1969, p. 192, X, 133.

pour que l'action effectuée soit jugée favorablement, il faut ajouter à la connaissance des règles des qualités personnelles, inégalement réparties chez les individus, et qui attesteront l'existence d'un style. Certes, il est sans doute discutable de prétendre que la capacité de comprendre et d'appliquer une règle soit universelle et que n'importe qui manifeste une égale aptitude à mettre en œuvre n'importe quelle règle. Il n'empêche que toute action qui excède le domaine de la règle pour exemplifier un certain nombre d'aptitudes — qu'on les nomme dons, compétences, habiletés, talents — peut être commentée en terme de style. C'est pourquoi il est question de style dans des domaines aussi variés que le sport, la politique, l'éducation, l'art, *etc.* Au-delà de cette chatoyante diversité, on voit bien ce que vise la notion de style : elle interprète une action comme la manifestation de capacités dont la source s'origine chez l'individu ou le groupe d'individu qui les met en œuvre. Déjà s'indique le principal cardinal de toute analyse stylistique — ou si l'on préfère, de tout commentaire qui se réfère à la notion de style : il s'agit de remonter d'une visibilité — manifestation ou révélation — vers la source invisible qui l'explique ou prétend l'expliquer. La notion de style illustre l'idée qu'une action — en tant qu'elle est l'œuvre d'un être vivant — porte l'empreinte non de la personnalité de celui ou celle qui l'accomplit mais des pouvoirs propres dont il ou elle dispose. L'idée de style a donc un fort ancrage dans l'empirie ; elle ne présuppose en rien qu'une intimité intraduisible, qu'une altérité indicible se feraient jour, par on ne sait trop quel mystère. Il semble par ailleurs assez difficile de rattacher l'existence d'un style à la manifestation d'un « caractère » : cette dernière notion implique en effet une permanence à soi, une stabilité identitaire qui résiste souvent mal à ce qu'apprend l'expérience commune. « On est quelquefois aussi différent de soi-même que des autres » notait La Rochefoucauld (maxime 135). De fait, il suffit parfois d'une seule lâcheté pour que l'individu courageux perde à jamais le noble caractère qui semblait devoir le définir pour toujours. Par ailleurs, le lien avéré entre style et action rend oiseuse la question de savoir qui a du style, et qui n'en a pas. Dans un régime démocratique, tous les individus se saisissent comme porteurs d'un certain nombre de droits ; et parmi eux, on peut compter l'aspiration à se voir reconnus comme des êtres uniques, comme des êtres originaux. Que cette aspiration soit largement entretenue par le commerce ne suffit pas à la disqualifier. Pour ma part, je ne trouve rien de scandaleux dans l'idée qu'une société juste, bien réglée, serait celle où chaque individu, au lieu de se battre pour sa survie, et de perdre sa vie à la gagner, pourrait faire valoir et reconnaître, dans les activités de son choix, le style qui lui est propre.

La notion de style ne se rapporte pas seulement à des actions ; elle caractérise aussi des objets. Elle relève alors de la capacité de l'esprit à catégoriser. Un ensemble d'unités descriptives — traits, marques, déterminations, faits de style, *etc.* — permet de déterminer un objet, de dire ce qu'il est. Pour un meuble, on peut parler de style

Louis XV, Empire ou « années 30 ». Le style BMW n'est pas celui des Alfa ou des Jaguar. « D'ordre composite », la casquette de Charles Bovary s'offre comme objet à décrire, définissant un nouveau territoire du romancier, précisément en ce qu'elle ne se rattache à aucun « style » préexistant. Le style est encore une fois lié à la saillance d'une visibilité : mais l'apparence extérieure n'est plus rattachée à une capacité humaine, mais à l'existence d'une « classe » définissable au sein de laquelle l'objet trouve (ou non) sa place. Ce rapide survol montre déjà la situation « instable » du commentaire de style, dans les études universitaires de lettres. Le texte à analyser est en effet à la fois donné comme un « objet » dont il faut reconnaître la classe, et comme résultat d'un processus, accompli par un écrivain. Dans le premier cas, le texte, perçu comme narratif ou descriptif, comme comique ou argumentatif, exemplifiera les propriétés formelles du récit ou de la description, illustrera les procédés destinés à susciter le rire ou la persuasion. C'est la voie sûre et sans risque du commentaire de style — celle qui permet de trouver quoi dire en rattachant l'objet singulier à la classe dont il relève. Dans le second cas, il faudrait interpréter des propriétés formelles comme révélatrices des qualités d'un auteur, de ce qu'on nomme en général sa vision du monde. C'est la voie périlleuse qui mène au style d'auteur.

Juger le style

On a décrit toute proposition portant sur le style comme faisant état d'un jugement : il s'agit en effet de rapporter une visibilité singulière — une action ou un objet — à un principe explicatif ou à une catégorie que la manifestation porte avec elle sans être elle-même capable de l'exprimer explicitement ; il n'y a donc pas de style qui ne résulte d'un jugement, d'une appréciation portée sur un segment du monde. Mais cette activité de jugement se trouve à son tour jugée, car tout jugement s'expose à être dénoncé pour son illégitimité, pour son arbitraire : au nom de quoi juger ? Le jugement n'est-il pas ce coup de force permanent par lequel le pouvoir des dominants s'exerce et se prolonge ? Le style peut-il échapper à ce « mauvais paradigme » du jugement ?

Dans la somme d'É. Bordas, la problématique du jugement s'introduit par le biais de la réflexion sur l'institution scolaire ; c'est en elle que s'enracine l'idée de correction, qui irradie ensuite dans l'ensemble du champ littéraire. Le style est en effet ce qui se corrige ; avoir du style, avoir un style, c'est avoir un bon style, à telle enseigne que, pour É. Bordas, l'idée de style « se décline autour d'un axe de base », celui de la « correction⁹ ». L'école subit l'assaut d'une double critique ; si elle impose aux élèves des normes langagières de correction, elle est accusée d'être autoritaire et répressive ; si elle renonce à les enseigner, le sens commun suffit à montrer que les enfants des milieux populaires seront les premiers à subir les conséquences

⁹ *SMD*, 133.

sociales de son laxisme. Il n'est donc pas illégitime de penser que l'apprentissage des normes grammaticales et rédactionnelles est la condition sans laquelle il est presque impossible de s'inscrire dans l'espace public. Mais ce qui est légitime à l'école ne l'est plus du tout dans le champ de la création littéraire ; c'est alors qu'éclate l'absurdité d'une conception du style comme « norme » susceptible de fonder un jugement.

Rapportée au style, l'idée de jugement implique trois propositions ; tout d'abord, le scripteur doit être placé dans une situation de liberté, condition sans laquelle il ne saurait exercer de choix. Il est évidemment impossible de sanctionner un sujet qui ne serait pas libre ni responsable de ses choix, à qui on ne pourrait pas imputer ses erreurs. Le scripteur est donc mis en situation de devoir choisir entre différents mots, différents tours, pour rendre la même idée. Mais cette liberté n'est qu'un leurre, qu'il convient de dépasser (deuxième proposition), car le jugement stylistique ne peut s'exercer que s'il postule qu'il n'y a qu'une et qu'une seule expression capable de traduire la réalité à exprimer. Même s'il ne détient pas lui-même cette expression idéale, le juge peut néanmoins dire si la performance stylistique est adéquate à l'objet qu'elle se donne, chaque réalisation discursive portant en elle la figure idéale qu'elle incarne ou qu'elle trahit. Le juge enregistre cette adéquation ou cet écart (troisième proposition). Institué comme tribunal, le style autorise le professeur à juger l'écolier, et le public ou le critique à juger l'écrivain. Si le style permet de discriminer les bons et les mauvais élèves, il autorise aussi à départager les divers prétendants au statut d'écrivain.

Les plus grands artistes ont dû déployer toutes sortes de stratégies pour tenir à distance cet encombrant tribunal. La ruse de Flaubert est étonnante : elle consiste à interioriser le surmoi stylistique du juge pour s'ériger lui-même comme le seul juge de sa prose. Qui, mieux que Flaubert, plus sévèrement que lui, pourrait en effet juger de la qualité de son style ? « Il n'imaginait pas », rapporte Maupassant, « des "styles" comme une série de moules particuliers dont chacun porte la marque d'un écrivain et dans lequel on coule toutes ses idées ; mais il croyait au style, c'est-à-dire à une manière unique, absolue, d'exprimer une chose dans toute sa couleur et son intensité¹⁰. » La croyance en l'absolu du style énonce un idéal de l'expression qui permet à l'écrivain de conquérir son autonomie, d'échapper à la relativité des jugements. Le juge n'est donc plus ce tiers étranger à l'écriture qui pourrait mesurer de l'extérieur la distance entre les mots et la chose. Passé par l'épreuve du travail — rature et gueuloir —, le style a incorporé, dans sa lente genèse, ce juge impitoyable :

Obsédé par cette croyance absolue qu'il n'existe qu'une manière d'exprimer une chose, un mot pour la dire, un adjectif pour la qualifier et un verbe pour l'animer, il se livrait à un

¹⁰ Maupassant, *Gustave Flaubert*, étude préfaçant les *Lettres à George Sand*, Paris, Charpentier et Cie, II, <http://maupassant.free.fr/>, numérisation et mise en forme HTML (9 juin 2000) par Thierry Selva.

labeur surhumain pour découvrir, à chaque phrase, ce mot, cette épithète et ce verbe. Il croyait ainsi à une harmonie mystérieuse des expressions, et quand un terme juste ne lui semblait point euphonique, il en cherchait un autre avec une invincible patience, certain qu'il ne tenait pas le vrai, l'unique¹¹.

L'écrivain s'appuie sur les souffrances qu'il s'inflige pour prétendre coïncider avec cet idéal qu'il porte en lui et qu'il reconnaît chez les maîtres — ses pairs :

La profonde et délicieuse jouissance qui vous monte au cœur devant certaines pages, devant certaines phrases, ne vient pas seulement de ce qu'elles disent : elle vient d'une accordance absolue de l'expression avec l'idée, d'une sensation d'harmonie, de beauté secrète, échappant la plupart du temps au jugement des foules¹².

La jouissance de l'artiste n'est pas seulement d'ordre esthétique — elle est aussi politique : le style qui « échappe au jugement des foules » libère l'écrivain, le rend irrattrapable ; elle fait de lui le maître et le possesseur exclusif de son art.

C'est aux artistes du XIX^e siècle que nous devons aujourd'hui de percevoir, sur le mode de l'évidence, l'absurdité d'une conception du style jugement. Hugo démonte la pierre angulaire qui soutient l'édifice :

La forme importe dans les arts. La forme est chose beaucoup plus absolue qu'on ne pense. C'est une erreur de croire qu'une même pensée peut s'écrire de plusieurs manières, qu'une même idée peut avoir plusieurs formes¹³.

Là où la synonymie existe, le style n'a rien à faire, comme le prouve cette liste (non exhaustive, mais déjà lassante) de trois énoncés forgés pour les besoins de la cause :

E1 : je te fais signe lorsque j'arrive.

E2 : dès que j'arrive, je te contacte.

E3 : dès mon arrivée, je te préviens.

En revanche, chaque fois que des questions de style se posent, la question de la synonymie s'évanouit. Récuser l'existence de la synonymie comme condition de possibilité du style n'invalide certes pas l'intérêt heuristique et pédagogique, pour l'analyse stylistique, de la paraphrase (qui fonde l'existence de certains tropes comme l'hyperbole ou la périphrase) ou de l'étude des expressions coréférentielles

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

¹³ Hugo, *Littérature et philosophie mêlées* 1834, *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Paris, le Club français du livre, 1970, t. V, p. 30, cité par Jean-Louis Diaz, « L'individuation du style entre Lumières et romantisme », dans *Style d'auteur*, ouv. cité, p. 53.

dans un texte. En revanche, nul ne peut plus rendre compte de la phrase inaugurale de la *Recherche* — « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » – ou la métaphore moderniste d'Apollinaire dans « Zone » — « Bergère ô Tour Eiffel le troupeau de tes ponts bêle ce matin » en s'efforçant de reconstituer un réseau de phrases synonymes. Chacune de ses deux réalisations discursives décourage la paraphrase : non que l'une serait trop simple, et l'autre trop complexe, mais parce que toutes les deux ont été reconnues comme exemplifiant un style d'auteur.

Penser le style : le style d'auteur

La question du « style d'auteur » permet d'inscrire fermement la question du style dans le champ de la création artistique. Je n'aborderai cette problématique que du seul point de vue de la littérature ; les lecteurs plus aguerris que moi, s'ils le souhaitent, pourront décider si les considérations qui m'ont paru pertinentes pour la littérature peuvent contribuer à éclairer les rapports selon moi décisifs entre style et art. Le passage par l'art n'est pas un détour pour envisager le statut du style ; c'est au contraire la voie par laquelle on atteint le cœur du problème. Seul l'art permet d'appréhender les deux dimensions essentielles du style : d'une part, le style, comme processus de transformation d'une matière (en l'occurrence le langage) en une forme investie de valeur esthétique ; d'autre part, le style comme institution d'une présence de l'artiste (en l'occurrence l'auteur) au cœur de son œuvre. Cette valeur esthétique, qu'est-ce qui la fonde ? Cette présence auctoriale, qu'est-ce qui la suscite ? Peut-on penser ensemble, comment articuler, ces deux dimensions du style ? Ne s'agit-il pas là de deux illusions, qui feraient du style une imposture, un mythe, au mauvais sens du terme ? Non sans humour, É. Bordas rappelle cette phrase de *Bouvard et Pécuchet* : « Alors, ils se demandèrent en quoi consiste précisément le style ? — et grâce à des auteurs indiqués par Dumouchel, ils apprirent le secret de tous ses genres¹⁴ ». Où passe, dans cette phrase, la frontière (s'il y en a une) entre l'ironie et le sérieux ? La naïveté un peu grandiloquente de la question et la demande — si légitime — de précision me semblent pouvoir être mises au crédit des personnages ; dussè-je passer pour stupide, je crois reconnaître dans leur candeur le reflet de la préoccupation qui unit Flaubert et ses lecteurs. En revanche, l'ironie éclate, irrécusable, dans la deuxième proposition ; le tourniquet du « et » substituée à l'interrogation ontologique — « qu'est-ce que le style ? » — une taxinomie rhétorique qui élude la question, en méconnaît la portée. La bêtise, sans doute, ne consiste pas à se poser une grande question, fût-elle insoluble, mais à se satisfaire d'une petite réponse.

Pour savoir en quoi « précisément » consiste le style, il ne me paraît pas infondé de se demander à quel type de besoin, à quelle curiosité, il répond. En opposant les

¹⁴ Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Librairie Générale Française (« Livre de poche »), 1999, p. 205, texte cité par SMD, 217.

procès « imiter » et « créer », Proust montre que l'idée de style permet de penser le surgissement d'une nouveauté qui étonne :

... quand on lisait une page de Bergotte, elle n'était jamais ce qu'aurait écrit n'importe lequel de ces plats imitateurs qui pourtant ... ornaient leur prose de tant d'images « à la Bergotte ». Cette différence dans le style venait de ce que « le Bergotte » était avant tout quelque élément précieux et vrai, caché au cœur de chaque chose, puis extrait d'elle par ce grand écrivain grâce à son génie ... ¹⁵.

Le style est bien ici le « lieu » où s'appréhende la différence entre l'essence d'un génie d'écrivain, et sa copie. Or bien que le style soit irréfutablement affaire de langage, il ne saurait être question de réduire le style à un pur jeu formel. Ce n'est certes pas une idée propre à Proust ; dans l'introduction au numéro que *Romantisme* consacre au style d'auteur, É. Bordas rappelle cette idée de M^{me} de Staël : « Le style ne consiste point seulement dans les tournures grammaticales : il tient au fond des idées, à la nature des esprits ; il n'est point une simple forme¹⁶ ». Le style manifeste la présence, au cœur du langage, d'une réalité qui excède le langage : la présence de l'auteur lui-même, appréhendé par le biais de la relation qu'il entretient au monde. Un écrivain contemporain, Renaud Camus, souscrit encore pleinement à cette représentation du style :

Les moyens d'expression, si par là on veut désigner le vocabulaire, la syntaxe, la forme, sont mal nommés. C'est *moyens d'être*, qu'il faudrait dire, et encore avant cela *moyens de perception*, d'appréhension et de préhension du monde¹⁷.

L'expérience de la lecture, telle que Proust l'analyse, fait apparaître deux élans affectifs bien différents, dont le second seul nous renseigne sur ce qu'est le style. En lisant un roman, il est certes possible — et relativement banal — de s'identifier aux personnages de la fiction, de vivre leurs aventures par procuration. Mais le héros de *La Recherche* ne s'en tient pas là : « sentant combien il y avait de parties de l'univers que ma perception infirme ne distinguerait pas s'il ne les rapprochait de moi, j'aurais voulu posséder une opinion de lui, une métaphore de lui, sur toutes choses ... ¹⁸ ». L'écrivain Bergotte fait « exploser dans une image » toute la « beauté » du monde. La réalité du style est attestée par l'effet qu'elle produit sur le lecteur ; se désintéressant de l'aventure racontée, le héros veut s'approprier la sensibilité, la « vision », de l'écrivain ; le style met donc le lecteur en relation non avec un homme,

¹⁵ Proust, *À la recherche du temps perdu* 1913-1927, nouvelle édition en quatre volumes sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1987-1989, t. I, pp. 540-541.

¹⁶ Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* 1800, II, 7, cité par Éric Bordas, « Introduction », dans *Style d'auteur*, ouv. cité, p. 5.

¹⁷ Renaud Camus, *Du sens*, Paris, P.O.L, 2002, p. 256, cité par SMD 158.

¹⁸ Proust, *À la recherche du temps perdu*, ouv. cité, t. I, p. 94.

un caractère, mais avec l'appareil en lui qui lui permet de reconfigurer le monde pour ses lecteurs. Si le style est une valeur, c'est précisément en ce qu'il crée des valeurs : aux lecteurs, il offre l'expérience même du désirable.

Cette phénoménologie de la lecture atteste la réalité du style par son apparaître à la conscience de l'enfant sensible et déjà lettré. Elle n'a rien à avoir, il faut bien l'avouer, avec les considérations de Buffon sur le style, telle qu'elles sont énoncées dans le fameux *Discours sur le style*, prononcé à l'Académie le 25 août 1753. Un monde les sépare : Buffon et Proust, employant le même mot, ne parlent pas de la même chose. Pour Buffon, le mot de style permet d'opposer la mauvaise éloquence — celle qui s'adresse à la chair « par une impression purement mécanique » — et la bonne, qui persuade « l'esprit ». Sans le style, la pensée de l'auteur ne saurait atteindre son destinataire. Si le style est, selon Buffon, « l'homme même », le naturaliste n'envisage cet homme que réduit à ses seules facultés intellectuelles. Mais ce n'est pas seulement parce qu'elle ignore la chair que la conception de Buffon nous semble aujourd'hui obsolète ; c'est aussi et surtout parce qu'elle reconduit l'image classique du style comme pure traduction des opérations de l'esprit, censées précéder l'intervention du langage et s'effectuer sans lui, hors de lui. En revanche, de Flaubert à Proust, il y a d'évidentes continuités ; ce jeu d'échos, le lecteur contemporain en éprouve encore l'actualité, incapable qu'il est d'opposer aux analyses des maîtres le témoignage contraire d'une expérience qu'ils contribuent encore à modeler.

Pour Proust comme pour Flaubert, le style n'est nullement la simple extériorisation d'un travail de la pensée ; il est plutôt, pour l'écrivain, la condition même de possibilité de la pensée :

Quand on écrit bien, on a contre soi deux ennemis : 1° le public parce que le style le contraint à penser, l'oblige à un travail ; et 2° le gouvernement, parce qu'il sent en vous une force, et que le pouvoir n'aime pas un autre pouvoir¹⁹.

« Le style contraint à penser » ; à côté du concept, création du philosophe, Deleuze et Guattari ont reconnu l'existence de « percepts », qui sont l'œuvre des artistes²⁰. Un « percept » n'est nullement la représentation d'une perception ; il s'agit pour l'écrivain d'inventer des sensations qui elles-mêmes inventent des mondes et de nouveaux modes de relations entre les êtres. Dans le silence de la ferme des Bertaux, Flaubert, apparemment assujetti au code du réalisme le plus trivial, fait entendre le bourdonnement des mouches montant « le long des verres qui avaient servi » et « se noyant au fond, dans le cidre versé²¹ ». En imaginant cette dépense et

¹⁹ Flaubert, Lettre à Maupassant, 19 février 1880, dans Flaubert-Maupassant, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1993, p. 227, cité par SMD, 63.

²⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

cette exténuation de la vie, cette ivresse qui s'épuise entre d'infrangibles parois de verre, Flaubert pose une étonnante continuité entre l'existence des mouches et celles des hommes : la contiguïté entre les futurs conjoints et la vie animale répandue autour d'eux s'impose pour le lecteur à la manière d'une évidence dont les personnages sont tragiquement exclus. Cette étrange implication de l'union et de la séparation, cette solidarité des existences couplée à un régime d'indifférence mutuelle, tout cela, enveloppé dans le percept des mouches, porte la marque irréfutable d'une pensée — et d'une très grande pensée, ce que confirme le témoignage de Maupassant :

Il avait une conception du style qui lui faisait enfermer dans ce mot toutes les qualités qui font en même temps un penseur et un écrivain. Aussi, quand il déclarait : « *Il n'y a que le style* », il ne faut pas croire qu'il entendit : « Il n'y a que la sonorité ou l'harmonie des mots²² . »

C'est précisément cette implication d'une pensée d'auteur — fût-ce dans une écriture impersonnelle, se refusant résolument aux séductions du lyrisme ou de la digression philosophique — qui explique l'existence de micro-communautés lectrices, faisant l'expérience partagée de la réalité du style :

Au siècle dernier, au contraire, le public, juge difficile et raffiné, poussait à l'extrême ce sens artiste qui disparaît. Il se passionnait pour une phrase, pour un vers, pour une épithète ingénieuse ou hardie. Vingt lignes, une page, un portrait, un épisode, lui suffisaient pour juger et classer un écrivain. Il cherchait les dessous, les dedans des mots, pénétrait les raisons secrètes de l'auteur, lisait lentement, sans rien passer, cherchant, après avoir compris la phrase, s'il ne restait plus rien à pénétrer. Car les esprits, lentement préparés aux sensations littéraires, subissaient l'influence secrète de cette puissance mystérieuse qui met une âme dans les œuvres²³ .

Cette « puissance mystérieuse », c'est évidemment le style. Le mystère tient ici à l'inscription d'une présence « spirituelle » au cœur même d'une absence matérielle avérée. On peut certes invoquer la rémanence d'un imaginaire chrétien ; mais je ne crois pas que cette influence bien réelle — et qui ne ferait d'ailleurs que souligner la vérité strictement anthropologique qui réside au fond des religions — suffise à discréditer l'expérience collective ainsi rapportée. Si le style d'auteur existe, c'est précisément parce que la présence spirituelle d'un auteur absent se réalise par les voies matérielles d'un langage à interpréter, à partager, sous ses espèces les plus grammaticales : phrases, vers, épithètes. Attestée par la recherche herméneutique

²¹ Flaubert, *Madame Bovary*, édition de Bernard Ajac, 1986, remise à jour en 2006, Paris, Flammarion, GF, p. 81.

²² Maupassant, *Gustave Flaubert*, ouv. cité.

²³ *Id.*

qu'elle suscite, la valeur esthétique de la forme est indissociable de la présence qu'elle suscite. C'est la définition même d'un style d'auteur.

Qu'est-ce que le style ? L'hypothèse d'Alain Vaillant

Pour rendre compte de la béance poétique et épistémologique qui sépare Buffon, tout engoncé dans des certitudes qui nous sont devenues étrangères, de Flaubert ou Proust, on peut se référer à l'article inaugural d'Alain Vaillant qui est, à n'en pas douter, le joyau du recueil²⁴. C'est autour de 1830, avec l'apparition de la presse à grand tirage, que survient un profond changement. Avant 1830, la littérature se présente comme « la mise en forme esthétique d'un discours », virtuellement adressé à un destinataire. L'écrivain dispose d'une voix, qu'il doit certes parfois masquer sous les replis de l'ironie, mais qui n'en reste pas moins autorisée à parler. L'avènement de la nouvelle presse frappe d'obsolescence cette tradition ; la littérature se consomme désormais comme un texte muet offert à un lectorat indifférencié. La voix de l'auteur, rendue inactuelle par les structures de l'imprimé, se mue en instance impersonnelle. Interdite d'apparaître sur la nouvelle scène littéraire, la figure de l'auteur s'investit de manière clandestine et diffuse dans toutes les dimensions du texte, y compris les plus matérielles, comme la mise en livre. Le travail sur la forme devient le lieu principal où se réfugie et s'élabore la subjectivité auctoriale ; celle-ci signale sa dissidence en instituant un nouveau régime de littéarité. La clé de voûte de cette poétique moderne, c'est la prédilection pour l'opacité, pour la création d'effets savamment calculés d'indécidabilité interprétative, lesquels obligent le lecteur à s'investir dans un patient travail de déchiffrement. Cette esthétique littéraire ne se révèle jamais mieux que dans le rire : une ironie instable généralisée fait tourner tous les énoncés convoqués dans la vaste poêle à frire de la citation parodique ; le calembour réintroduit en contrebande la voix volontiers gouailleuse, voire obscène, d'un auteur désireux de se venger du régime de l'impersonnalité auquel il est contraint. Après le rire, la métaphore incongrue, volontairement non didactique, constitue l'autre procédé où s'inscrit de manière exemplaire cette nouvelle figure de l'auteur. L'apport décisif d'Alain Vaillant, pour notre sujet, tient à la façon dont il définit le style comme l'ensemble des processus de subjectivation en régime littéraire ; le style n'est pas autre chose que la manifestation textuelle d'une figure auctoriale dépossédée de sa voix, et donc apte à accueillir, à contrefaire toutes les voix. Dans chaque réalisation stylistique s'atteste la présence souvent déroutante d'un auteur caché sous les masques formels qu'il se construit, et qui suppose, pour être découvert, un lecteur complice. Dans ce jeu de « figures textuelles », ce dernier est invité à reconnaître les quatre dimensions de la « figure auctoriale ». Outre son effet signature, la figure stylistique contribue à l'architecture d'une œuvre identifiée, par son déploiement

²⁴ Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », dans *Style d'auteur*, ouv. cité, p. 11-25.

même, à la puissance créatrice qui la fait exister. Elle participe à la représentation du monde perçu, imaginé, construit par l'écrivain, étant entendu que toute représentation représente aussi (et peut-être surtout) la conscience représentante ; enfin, elle élabore un « discours réflexif », métapoétique, qui redouble le texte. Ce sont toutes ces dimensions de cette « poétique de la subjectivation » impliquées de la figure de style, que déplie, avec amour, le lecteur.

N'étant pas moi-même historien, j'admire le soin avec lequel Alain Vaillant repère la naissance de ce qu'il décrit si justement sous le nom de « style ». Mais s'il m'était permis d'ajouter à cet article si dense le mot de l'interprète, je dirais que le « moment 1830 » me semble plutôt avoir la vertu de cristalliser et donc de révéler les propriétés jusqu'ici latentes du style — et dont je serais pour ma part enclin qu'elles appartiennent à la très longue durée de la littérature occidentale. Je ne prendrais que l'exemple de La Fontaine — en me demandant si « l'hypothèse répressive » qu'Alain Vaillant fait si justement jouer à propos de la presse ne pourrait pas s'appliquer aussi à ce qu'il nomme le « dialogisme policé de l'Ancien Régime ». S'adressant à un public lettré et mondain, la « voix » de La Fontaine est en effet contrainte à aménager des effets permanents de brouillage qui la rendent insaisissable, au point que Rousseau, dans *Émile*, au terme d'une analyse stylistique aussi célèbre que serrée, avoue préférer ne pas faire lire les fables à son élève : la morale et l'humour en sont trop mêlés, les figures trop complexes. L'aristocratique et immoral « Maître Renard » à qui le fabuliste délègue le soin de présenter la morale de l'apologue — « cette leçon vaut bien un fromage sans doute » — n'est-il pas le masque cynique par lequel le poète conseillerait à ses lecteurs, dès le début de l'œuvre, de se méfier de son propre discours, tant il est vrai que « les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être » ?

Conclusion

Au terme de cette analyse, il apparaît clairement que la notion de « style d'auteur » peut prétendre exemplifier la notion de style en tant que catégorie esthétique. Le style d'auteur déborde l'approche purement rhétorique du style ; celle-ci réduit le style à la mise en œuvre d'une série de « techniques » d'ajustement, visant à adapter une réalisation discursive à ses divers « dehors » : le public visé, le sujet traité, le cadre générique où elle s'inscrit. Le parcours accompli permet de répondre à la question des rapports entre « style » et « art » : si nos deux premières parties attestent qu'il est évidemment impossible de « territorialiser » le style en l'enfermant dans les seules frontières de l'art, il n'en reste pas moins que l'art entretient avec le style un rapport privilégié. Là encore la littérature, art du langage, peut nous servir de guide. La créativité langagière n'est certes pas l'apanage de la littérature ; Jakobson l'a bien montré avec sa célèbre fonction poétique. De fait, des slogans publicitaires comme « Au volant, la vue, c'est la vie », ou encore « Nutella,

c'est du bonheur à tartiner » seraient justifiables d'analyse stylistiques ; elles mettraient au jour la présence de voix anonymes qui, au moyen d'agencements rythmiques, syntaxiques et tropologiques (pour le 2^{ème} exemple), s'adressent au destinataire, sur un mode explicitement didactique (1^{er} exemple) ou plus séducteur (2^{ème} exemple). Tout énoncé, parce qu'il a une forme qu'on peut décrire, parce qu'il correspond à un événement qu'on peut interpréter, actualise donc, avec plus ou moins de bonheur et de systématisme, un style. À l'époque où la frange de la population qui pouvait lire et écrire des « ouvrages de l'esprit » n'excédait pas quelques centaines de personnes, Richelet pouvait dire avec certitude qu'il y a autant de styles que de personnes qui écrivent ; il n'est pas impossible qu'il les connût toutes. L'âge démocratique n'a pas invalidé cette intuition. Mais il n'empêche que seule la littérature est capable de créer, de fédérer autour d'un texte, un monde, une communauté où il va de soi, pour des lecteurs herméneutes, qu'il vaut la peine d'interroger passionnément l'expression langagière de la subjectivité auctoriale, de traquer les inflexions d'une voix diffractée dans les replis du style. De ce point de vue, ce n'est pas le style qui constitue un écart par rapport aux normes langagières dont les variations saturent notre quotidien ; c'est la littérature qui institue cet écart et qui donne à des phrases apparemment si simples, si dépourvues de figures saillantes, comme « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » ou « Aujourd'hui, maman est morte », le caractère d'énigmes inépuisables.

PLAN

AUTEUR

Stéphane Chaudier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : stephane.chaudier@wanadoo.fr