MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

La littérature comparée et la notion du style

Robert Smadja

10.58048/2263-7664/545

Littérature comparée et Esthétique(s)

La conception traditionnelle du style comme totalement inhérent à la langue le soustrait à toute approche comparatiste, même à une stylistique comparée. R. Smadja propose ici une conception du style, inspirée de philosophes tels que N. Goodman ou G.-G Granger, qui s'appuie sur les éléments que l'écrivain *choisit* dans la réalité, sa façon de les composer et de les présenter, pour constituer une *vision du monde* qui est le *style* même de l'écrivain, au sens philosophique du terme. Le style peut alors rentrer dans le champ des études comparatistes. Il reste alors à articuler cette conception avec la conception traditionnelle.

Les comparatistes entretiennent un rapport très étrange avec la notion de style. Ils se voient contraints de l'abandonner à lui-même et de lui tourner délibérément le dos, dès lors que le style, tel que le présentent les divers traités de stylistique, est considéré comme totalement adhérent à la langue. En effet, si l'objet de base du comparatiste n'est pas un texte mais un groupement de textes appartenant à deux langues différentes au moins, il devient impossible de les comparer sous le rapport du style dès lors qu'on considère celui-ci comme strictement et totalement adhérent à une langue et une seule.

La fin des années 60 avait bien vu la parution de stylistiques comparées, la *Stylistique comparée du français et de l'allemand,* d'Alfred Malblanc, la *Stylistique comparée du français et de l'anglais,* de Vinay et Darbelnet. Pour fascinants qu'ils soient, ces ouvrages n'ont à ma connaissance fourni aucune méthodologie susceptible de permettre la

comparaison sous le rapport du style d'auteurs écrivant dans des langues différentes. Il y a sans doute à ce fait des raisons de fond que je n'ai pas pu approfondir, mais cette impasse aura au moins eu le mérite de m'amener à réfléchir sur le concept de style, pour remettre en question la conception même que l'on s'en fait jusqu'à présent et montrer que d'autres voies et d'autres conceptions sont peut-être susceptibles de nous sortir des difficultés qui interdisent jusqu'à présent la comparaison sous l'aspect du style d'auteurs écrivant dans des langues différentes.

La démarche ne fut pas facile, car il fallut en premier lieu révoquer en doute toutes les notions reçues afférentes à la notion de style, ascèse difficile dont rien ne garantit au départ le succès ; dont rien n'assure non plus que les notions initialement révoquées en doute pourraient un jour être récupérées dans l'horizon d'une nouvelle conception du style ; et pour couronner le tout, l'obligation de quitter entièrement le champ des études littéraires et stylistiques à la recherche d'un nouveau concept de style dont rien ne nous assurerait qu'il fût adéquat au problème du style dans le champ de la littérature comparée.

Je m'avisai aussi que la notion de style n'était pas une notion spécifiquement littéraire. On peut en effet parler de style en peinture, en musique, en architecture, bref dans tous les arts. Peut-être n'est-elle pas non plus une notion exclusivement esthétique : on peut parler de style de pensée, de style de vie, de style dans les rapports humains, etc. Que le style n'est pas non plus afférent à une personne ou à un écrivain : on peut parler de style classique, baroque, symboliste, impressionniste, surréaliste, etc. et ces étiquettes sont attribuées à de grandes périodes de l'histoire artistique ou culturelle, caractérisent de vastes mouvements qui transcendent largement la personne ou l'œuvre d'un seul artiste ou d'un seul écrivain. Si bien que nous nous trouvons devant ce paradoxe que le style, qui est ce qu'un écrivain ou un artiste a de plus personnel, reconnaissable jusque dans ses imitations ou pastiches, est aussi ce qu'une époque ou un mouvement culturel peut offrir de plus général et de plus englobant. Nul ne confondra une œuvre du baroque italien avec une symphonie du XIXe siècle, et il faudra beaucoup de talent à un Prokofiev, par exemple, pour couler dans un langage musical du XXe siècle un pastiche des symphonies de Haydn ou de Mozart comme il le fait dans sa première symphonie. Les philosophes nous apprennent en outre que la réflexion philosophique connaît aussi des styles (le style classique, le style de l'empirisme logique, le style phénoménologique) ; et

peut-être plus important que tout ceci, ce fait que les sciences, dans leurs aspects théoriques comme dans leurs aspects pratiques, possèdent des styles identifiables dont l'épistémologie peut rendre compte de façon relativement rigoureuse.

Vous voyez que pour mettre sur pied un nouveau concept du style, nous ne manquons pas de matériaux, ce serait plutôt leur profusion qui poserait problème.

Je me suis donc tourné vers deux philosophes contemporains dont les théories du style m'ont paru particulièrement éclairantes : Gilles-Gaston Granger, dans *Essai d'une philosophie du style,* (1968) et Nelson Goodman, dans *Ways of worldmaking,* (1978) ont fait un effort considérable pour élaborer le concept de style et lui fournir une base infiniment plus large que la notion de style au sens de la stylistique. C'est donc par eux que je commencerai mon investigation, en me demandant quels prolongements ou quelles applications on peut en tirer du point de vue qui est le nôtre, celui de la littérature et plus précisément de la littérature comparée.

N. Goodman

Il serait difficile de restituer en deux mots la pensée de Goodman à l'intérieur de laquelle s'insère le concept du style. Je dirai donc que pour lui, versions et visions du monde sont générées à l'aide d'un petit nombre de choix opérés par le sujet, individuel ou collectif, dans l'infinie profusion des objets naturels ou culturels, et assemblés, coordonnés ou combinés au moyen de quelques procédés simples de composition et de décomposition[1], (p.7), d'accentuation (*weighting,* p.10), de mise en ordre (*ordering,* p.10), d'effacement et de rajouts (*deletion and supplementation,* p.14), de déformation enfin (*deformation,* p.16), sans que cette liste soit d'ailleurs présentée comme limitative. Ce sont, pour lui, ces différents choix effectués dans la sélection des éléments entrant dans la composition de l'œuvre littéraire et les façons de les combiner qui constituent *le style.* En disant ceci, j'ai immédiatement appliqué la pensée de Goodman à la littérature, qui nous intéresse ici, mais son concept de *style* définit prioritairement ce qu'il conviendrait d'appeler *vision du monde,* terme qui revient d'ailleurs à plusieurs reprises sous sa plume. A vrai dire ses *manières de faire des mondes* sont d'abord et avant tout des *manières de faire des visions du monde.*

L'importance de cette conception saute aux yeux. Je n'insisterai que sur deux points : d'abord, la conception du style comme choix des modes de composition et de décomposition, d'accentuation et de mise en ordre, de rajout, déformation ou reformation, etc., tout ceci nous fait remonter fort en amont du concept de style au sens stylistique, au moment du travail psychique par lequel l'écrivain sélectionne et organise les éléments et ressorts de son texte, avant toute considération de la langue. Il devient ainsi possible de parler de style de pensée, de style d'une époque ou d'une école, de style de vie, et par conséquent la comparaison entre auteurs devient possible. En second lieu, le style au sens de Goodman peut être identifié à la vision du monde. L'un et l'autre s'expriment dans la langue, sont des phénomènes culturels qui offrent prise à l'analyse et plus spécialement à l'analyse comparée, quand le style « stylistique », si l'on veut bien me pardonner ce pléonasme, se refuse à toute analyse comparée.

G.-G. Granger

Dans son ouvrage, *Essai d'une philosophie du style,*[2] Granger définit le style en termes de *travail,* de *production,* c'est-à-dire de *pratique.* Ces trois termes doivent être pris en leur sens marxiste le plus rigoureux qui exclut toute coquetterie littéraire et tout emploi métaphorique. Définir le style, rapport de la forme et du contenu, en termes de travail, c'est le promouvoir au rang d'une *praxis* sociale que rien ne justifie de cantonner à l'étude des œuvres littéraires, mais qui peut désormais s'appliquer à toute praxis, intellectuelle, scientifique, manuelle, ou autre. Pour suivre au plus près le développement des idées de Granger sans être exagérément long, je dirai qu'il définit le style comme *modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est le travail.* Mais cette intégration se fait concrètement comme *usage du symbolisme dans son rapport à l'expérience dont il vise à rendre compte.* Opposant la science, qui *construit des structures* d'objet, à la philosophie qui *interprète des significations,* et sans doute à la littérature qui *exprime* ces significations, il définit alors le style comme l'ensemble des modalités selon lesquelles un travail (dans le cas qui nous intéresse, le travail littéraire) appréhende les faits individuels dans un champ défini par les deux extrêmes que sont l'*universalité sans concept* kantienne et l'*individualité conceptualisée* qui définit la tâche et la visée de l'œuvre littéraire comme des sciences de l'homme. Je mentionnerai enfin qu'il oppose polairement les sciences de l'homme, qui construisent des *structures,* (le

livre fut écrit en pleine période structuraliste) et la littérature qui produit des *messages.*

Une autre étape essentielle de la réflexion de Granger est celle où il aborde la notion de *signification,* dont chacun admettra la centralité dans la pensée de la littérature. Il y voit *un moment vécu comme totalité par une conscience individuelle ou collective.* Comme Granger n'a pas pour fin, dans cet ouvrage, de constituer une philosophie de la littérature, il ne pousse pas plus loin l'analyse de la signification, mais il serait aisé à partir de son texte de construire un ensemble de significations comme *récit* doué d'un certain nombre de propriétés, ce qui nous renverrait aux théories du récit dont la richesse d'Aristote à Ricœur et au-delà ne nous laisserait que l'embarras du choix.

Le style apparait ainsi, en ce qui concerne la littérature, comme l'ensemble des procédés d'élaboration symbolique de l'expérience vécue en expérience écrite. Il n'organise pas un monceau de significations inorganisées, mais se donne dans le choix des thèmes, des genres et modes, de l'ensemble des techniques de récit, qui tous relèvent de choix fondamentaux effectués par l'écrivain, et qui constituent sa façon personnelle de choisir, de créer et de communiquer l'expérience. Mais pour cerner de plus près ce qui distingue le style de l'écrivain de celui du savant, il faut opposer le style du texte scientifique, reposant sur l'univocité des symboles et des codes, à celui de l'écrivain et du texte littéraire qui repose sur la pluralité des codes. Ainsi l'écrivain est bien obligé de superposer plusieurs codes : les codes linguistiques, évidemment, mais encore le codage que constituent le choix des genres littéraires, les divers codes symboliques et sociaux aussi implicitement et inéluctablement présents dans le texte littéraire que les structures de la langue ou les coordonnées spatio-temporelles. Bref, le style littéraire résulterait de la superposition et de la combinaison de plusieurs codes à l'intérieur du même texte, créant non un effet de redondance mais un effet de stéréophonie dû à la richesse du message original du créateur autant qu'à la capacité de décryptage du lecteur.

J'espère que cette présentation *in a nutshell* n'aura pas trop trahi la pensée de Granger, et ne puis que vous renvoyer aux textes mêmes qui sont toujours plus clairs et plus compréhensibles que tous les résumés qu'on en peut donner.

Le concept de style en philosophie de la littérature

Ces considérations philosophiques mises en place, deux tâches me restent à accomplir, ou plutôt à esquisser.

La première est de donner concrète et littéraire substance aux deux pensées théoriques que je viens de vous présenter, et de m'interroger sur l'intérêt de cette tentative de redéfinition du style à l'intérieur d'une philosophie de la littérature.

La seconde, qui ne sera effectivement qu'évoquée, sera d'articuler cette conception avec les notions de style habituellement reçues dans les études littéraires. Car si la notion philosophique de style déborde de très loin la notion de stylistique, elle ne l'exclut pour autant en aucune façon et doit même l'inclure comme un de ses moments importants.

Classes de concepts

Donner substance littéraire aux idées théoriques que je viens de présenter, de façon hélas bien sommaire, c'est tenter de présenter un certain nombre de concepts du style susceptibles de constituer une systématique qui permît non seulement d'étudier la vision du monde d'un auteur, mais encore de comparer de façon relativement précise les auteurs entre eux. La tâche serait infinie si l'on entreprenait de recenser des concepts à perte de vue, mais moins infinie si l'on tente, comme j'espère l'avoir fait, de cerner quelques classes de concepts susceptibles d'introduire un peu clarté dans cette selve obscure.

La première classe de ces concepts me semble être celle des modes d'écriture : rien ne caractérise mieux le style d'un écrivain que le choix d'écrire sous forme de dialogue, d'essai, de narration, de poésie, etc. Ainsi sont définies des classes d'écrivains. A l'intérieur de ces modes, le style peut se caractériser par l'importance ou la prévalence relative du narratif, du dialogique, du descriptif, de l'analytique, de l'argumentatif, etc. Sur cette première partie de son parcours, le style peut se confondre avec la théorie des genres.

C'est l'impression que confirme provisoirement une seconde classe de concepts relevant nettement du genre : le comique, le tragique, évidemment, mais aussi des concepts qui leur sont associés tels que le sublime, le satirique, le parodique, l'élégiaque, la célébration, l'invective, l'invocation, l'indignation, la révolte, l'exaltation, le didactique

etc. qui sont des catégories du style pouvant s'exprimer dans des genres très différents. Ils définissent une *humeur* du style qui constitue pour une bonne part sa coloration propre. Le plus important n'est point l'expression exclusive de l'une de ces catégories que leur mélange et les nuances infinies qu'il peut produire.

L'organisation du récit, la technique narrative, peut se distribuer en sous-genres (récit d'aventure, roman historique, etc.). Certains sous-genres ne désignent pas une thématique mais précisément un style : récit poétique, roman dialogué. La technique narrative est plus importante et plus endogène que la situation historique du récit. D'elle relèvent le récit homo- ou hétéro-diégétique, l'unicité, la multiplicité ou le recoupement des intrigues, les orientations prospectives ou rétrospectives du récit, notions que nous retrouverons bientôt dans le traitement du temps.

Précisément, deux problématiques de la narration revêtent une importance exceptionnelle au regard du style : le traitement du temps, le traitement des personnages. Ces points sont bien connus de tous. Il suffit de renvoyer aux études capitales de Gérard Genette sur le temps du récit et les problèmes de la focalisation ; à celles de Dorrit Cohn sur le problème de la description de la vie intérieure dans le roman (psycho-récit, monologue rapporté, monologue narrativisé, en ce qui concerne le récit en troisième personne ; rétrospection, monologue, monologue autonome, en ce qui concerne le récit à la première personne).

Traitement des personnages et représentation de la vie intérieure seraient incomplets sans la caractérisation du monde sensible, du monde affectif, du monde intelligible, du monde des valeurs, et ceci à plusieurs niveaux qui s'étagent du plan individuel (les valeurs d'un personnage…) au plan collectif (les valeurs collectives et sociétales qui imprègnent et informent de l'intérieur le texte littéraire).

Les concepts de représentation de l'espace, directement solidaires de ceux de la représentation de la réalité, sont le pendant direct des précédents. Le livre d'Auerbach ou le travail de Georges Poulet sur l'espace proustien en sont des illustrations essentielles. En font directement partie les représentations des objets physiques, matériels, paysages, habitat, vêtement, alimentation, moyens de transport, moyens et modes de production, etc.

La représentation des événements dépend directement de l'organisation temporelle du récit. Je ne ferai référence ici, parmi bien d'autres illustrations possibles, qu'aux considérations groupées par Ricœur sous les notions de Mimesis I et de Mimesis II.

Mimesis I explicite les *prérequis* du récit littéraire quant à 1) ses structures intelligibles, (les notions d'agent, de but, de moyen, de circonstance, de secours ou d'hostilité, de coopération et de conflit, de succès et d'échec, toutes prénotions sans lesquelles un récit serait incompréhensible. 2) ses ressources symboliques, (de simples gestes, rites, rituels, actes symboliques, à des formes plus institutionnalisées telles que règles, normes, coutumes, mœurs, valeurs éthiques, qui fournissent un « contexte de description pour des actions particulières ». 3) son caractère temporel, enfin : la rupture avec une représentation linéaire du temps pour introduire des relations de causalité, de motivation, d'intention, de protension et de rétrospection, destinées à fusionner dans l'unité du récit.

Mimesis II, qui ouvre le royaume du *comme si,* montre comment l'intrigue est médiatrice à trois titres : 1) elle fait médiation entre des événements ou des incidents individuels et une histoire prise comme un tout. Ce qu'Aristote avait parfaitement explicité. 2) Elle compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats inattendus. 3) Enfin, l'intrigue est médiatrice en un troisième sens, par ses caractères temporels, comme *synthèse de l'hétérogène* qui tire d'une rapsodie d'événements une totalité temporelle.

Ce sont toutes ces démarches si finement relevées par Ricœur qui forment les chaînons ultimes du style, sous ses aspects de mise en récit ou de mise en intrigue.

Une autre catégorie du style comme moyen d'appréhender le texte littéraire est la représentation des mœurs et objets culturels (coutumes, croyances, institutions de toute nature), représentations collectives, codes éthiques, techniques et relations de travail, etc. Les concepts afférents à ces divers objets culturels proviennent de tous les horizons de la culture : histoire, sociologie, ethnologie, économie, etc. tant sous leurs formes généralistes que dans leurs plus fines spécialisations. Le style est la façon particulière dont l'écrivain sélectionne et présente les faits, et surtout les lie entre eux pour en faire émerger les complexes et réseaux de significations qui sont le niveau spécifique de l'expression littéraire.

Une autre catégorie essentielle du style est celle qui régit le choix par l'écrivain des modes de rationalité, des types d'explication, d'élucidation ou de justification des éléments du récit. Les conceptions viennent aussi de tous les secteurs de l'horizon culturel, du sens commun et des croyances les plus grossières aux plus fines élaborations philosophiques ou scientifiques. Le style consiste ici dans le choix et la mise en œuvre de ces liaisons à l'intérieur de l'œuvre littéraire. Les raisons, ou plutôt les motivations, que l'écrivain explicite, soit en les plaçant dans la bouche d'un personnage, soit en les exemplifiant dans la logique de ses comportements, soit encore en les explicitant lui-même, sont un aspect essentiel du concept philosophique de style. Si je dis que ces concepts relèvent du style, cela signifie qu'ils ne représentent pas une sortie du texte, comme celle que réalise ultérieurement la critique littéraire, mais qu'ils font partie des choix fondamentaux de l'écrivain, ou de groupes d'écrivains, de périodes historiques, au même titre que le choix du dialogue ou du récit, c'est-à-dire antérieurs à toute décision consciente et réfléchie. L'opposition entre littérature réaliste et littérature idéaliste ou symboliste repose en grande partie sur le choix des modèles explicatifs : la première privilégiant les causalités externes, physiques ou sociales, d'ailleurs, intelligibles dans le système de rationalité d'une époque ; les secondes recourant par prédilection à des explications mettant en jeu les retentissements affectifs, les motivations psychologiques, elles-mêmes d'ailleurs exprimées sous leurs aspects les plus voilés et comme arrachées à toute causalité aisément perceptible. Le monologue intérieur, par exemple chez Beckett, réalise cette fusion du thème et du style où le style fait thème et le thème fait style. Proust réalisait une configuration toute différente, avec ses alternances de narration et de théorisation.

Deux autres classes de concepts vont s'avérer bien plus difficiles à spécifier : le degré de proximité de l'écrivain à son texte ; le rapport de l'écrivain à la langue. Relativement à son texte et à ses contenus, l'écrivain peut affecter une relation d'ironie, de narcissisme, de haine, de masochisme… On trouve aux deux extrêmes l'écrivain totalement introverti qui n'écrit jamais que de lui-même (Baudelaire, Trakl, Kafka ou Beckett…) et des écrivains principalement extravertis comme Shakespeare, Balzac, Zola ou Thomas Mann qui même dans l'exploration des abîmes de la subjectivité conservent une écriture distanciée, en troisième personne, et même d'ailleurs dans les œuvres où affleure le plus leur subjectivité personnelle.

Le rapport de l'écrivain à la langue est quelque chose de plus profond que tout choix de genre ou de technique narrative. De l'idéal du code civil prôné par Stendhal à la création par la forme qui sous-tend tant de créations littéraires, on n'en finirait pas de recenser les infinies nuances de ce rapport à la langue qui engendre l'œuvre littéraire : une grande partie de la production poétique du XXe siècle relève de ce travail sur la langue que le poète ouvrage pour elle-même, de façon en quelque sorte intransitive, cherchant à faire reculer toujours davantage la frontière de la langue et de la subjectivité, telle du moins que la conçoit une époque donnée ; rencontre de la langue et de la subjectivité qui forme de toute façon l'horizon même du texte littéraire, qui, comme horizon, recule à mesure qu'on avance et se refuse à toute définition précise. Mais c'est, me semble-t-il, à l'intérieur de cette relation et dans cet horizon que la philosophie du style doit faire toute leur place aux notions stylistiques, en montrant, comme le font d'ailleurs toutes les bonnes études stylistiques, comment ces éléments du langage sont choisis dans la systématique de la langue pour être mis au service des fins expressives qui sont celles de la littérature. Il s'agit, comme vous le voyez, de cadres généraux qui demandent à être remplis.

Essai de conclusion provisoire

En dépit de leur caractère forcément fragmentaire et expérimental, ces quelques réflexions ont plusieurs objectifs. L'un, relativement immédiat, est la reconceptualisation de la notion de style, qui le rende enfin accessible à l'analyse comparatiste. A la limite, cette conception du style le distendrait jusqu'à le faire coïncider avec une systématique des grandes notions de la critique littéraire. Mais ce n'est là que le début du chemin. Le second objectif de ces remarques est programmatique : comment établir une systématique des concepts que j'ai regroupés en quelques classes sporadiques en un premier relevé qui demande à être non seulement complété mais encore mis en forme logique ? Cette mise en forme est peut-être une illusion de l'esprit : seuls des concepts logiques peuvent être mis sous forme déductive, et les classes de concepts que j'ai proposées plus haut ne sont en aucune façon des concepts logiques. Mais il y a sans doute une voie moyenne à trouver entre une déduction rigoureuse, sans doute utopique en ce domaine, et un simple inventaire purement empirique. Un troisième et dernier objectif, plus pragmatique, serait l'articulation de la notion de style redéfinie du point de

vue philosophique avec les notions de la stylistique littéraire. C'est dire à quel point ces quelques réflexions ont à mes yeux un caractère tout propédeutique et l'immensité de la tâche qui reste à accomplir. Mais c'est à ce prix qu'on peut espérer arracher le style à l'étude exclusive d'un écrivain particulier et lui ouvrir le champ des études comparatistes.

Bibliographie sommaire :

CURATOLO, Bruno, et POIRIER, Jacques, *Le style des philosophes,* Éditions universitaires de Dijon et Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

DUCROT, Oswald, et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Éditions du Seuil, coll. Points, 1995.

GOODMAN, Nelson, *Ways of worldmaking,* Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978.

GRANGER, Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style,* [1968], réédition Odile Jacob, 1988.

PHILIPPE, Gilles, et PIAT, Julien, (dir.) *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon,* Fayard, 2009.

SMADJA, Robert, *Introduction à la philosophie de la littérature. La littérature dans les limites de la simple raison.* Honoré Champion, 2009.

VINAI, J.-P., et DARBELNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais,* éd. Didier, 1968.

1 Je renvoie à Nelson Goodman, *Ways of worldmaking,* Hackett Publishing Company, Indiana, 1978.

2 [1968], réédition Odile Jacob, 1988.