

LES VOIES DE LA STYLISTIQUE AUJOURD'HUI

GEORGES MOLINIÉ

Université de Paris IV

Pour Louis Marin

LES VOIES DE LA STYLISTIQUE AUJOURD'HUI

On a assisté, il y a peu d'années, à un retour et à un renouvellement des études de stylistique, qui se sont marqués entre autre sur le plan éditorial. Il s'agit, en fait, d'une double révolution, et d'une rencontre.

D'un côté, on a eu recomposition épistémologique dans le champ des sciences du langage, avec un relatif recul des modèles monistes d'interprétation (grammaire générative, schéma informatique), et, solidairement, montée des disciplines du sens, sous la forme des sémantiques logiques, des diverses sémiotiques, ainsi que des linguistiques pragmatiques, du discours et des interactions, sans oublier l'ébranlement que continue à produire l'importance du modèle connexionniste (et non informatique) en sciences cognitives.

D'un autre côté, la stylistique — une stylistique — s'est détournée de l'objet affiché, traditionnel et apparent de son analyse — le style — pour recentrer plutôt son questionnement herméneutique du côté de l'esthétique et de la recherche de la caractérisation sémiotique de la littéarité. Par un apparent paradoxe, c'est le colloque *Qu'est-ce que le style ?* qui a internationalement marqué cette révolution.

La rencontre de ces deux mouvements se traduit, pour moi, par la conception d'une sémiostylistique : la formation, absolument théorique, d'un système de nature à penser les processus structuraux de production et de réception du marquage, de la valeur, dans un matériau sémiologique

particulier, le verbal, constitutif de l'art du langage, en tant qu'art, et en tant que langagier. On démarre donc la réflexion de ce côté-là.

Parmi les thèses de la sémiostylistique, je signalerai d'abord l'idée des trois littérarités : générale, générique et singulière ; puis, l'importance d'une des approches possibles de la sémiostylistique : la stylistique actantielle, qui envisage tout texte comme discours, produit et reçu, avec tout un feuilleté énonciatif, que l'on peut typologiser et concrètement décrypter ; le concept de pacte scripturaire, selon quoi on peut penser l'acceptabilité comme littéraire entre deux limites : de la reconnaissance et de la satisfaction molles de la littérature de loisir et de masse à la reconnaissance et à la satisfaction au bord du soutenable de la littérature d'avant-garde et d'expérience ; la notion de régime, qui permet de voir à l'œuvre, variablement, dans n'importe quelle *praxis* langagière, toutes les fonctions du langage, mais à un régime particulier de fonctionnement, et évite l'hypothèse d'une fonction poétique, linguistiquement insoutenable ; le rôle essentiel du pôle actantiel récepteur, seule mesure absolue de la littérarité, cocréateur de l'œuvre, ce qui autorise également la pensée du degré, de la graduation, de la variabilité du test réceptif, de la sanction à réception, selon les milieux culturels ; l'idée, enfin, que cette mesure, tout entière effectuée à réception, est réalisée au contact d'un objet produit, dans l'art verbal le texte, analysable comme un corps-simulacre du corps sexué, et que le récepteur en est ainsi à la fois comme le consommateur et le client.

Le texte littéraire s'appréhende selon trois composantes. Il est intra-référentiel (ce qui ne veut pas dire qu'il est auto-référentiel) : son référent est d'abord et majorement construit par lui-même, soit dans la matérialité du fonctionnement de la *déixis*, soit, plus largement, par son implication culturelle. Il a un fonctionnement sémiotique complexe : la sémiose des signes linguistiques y est bien "ordinaire" (un chien y est un chien), mais elle y est simultanément surchargée de valeurs symboliques, selon des épaisseurs variables, et variablement ressenties. Il est un acte, doublement : à la production, l'acte d'émission qui consiste en la désignation-manifestation de l'idée même de son référent ; à la réception, l'acte de ressentiment d'une transformation-jouissance qui appelle une inarrêtable compulsion de répétition (qui est aussi, d'un autre point de vue, la mise en jeu de la pulsion de mort).

L'analyse sémiostylistique recourt également au concept de *stylème*. Je conçois les stylèmes d'après la théorie de Hjelmslev : comme des

corrélations, c'est-à-dire des fonctions mettant en rapport, selon un mode de modification continue en *ou*, au moins deux éléments. Soit la seule tripartition imaginable (à l'état nucléaire) : entre deux fixes (une interdépendance), entre un invariant et une variable (une détermination), entre deux variables (une constellation). La pensée non essentialiste des stylèmes permet de concevoir la possibilité de construire des combinaisons de tous ordres et selon tous points de vue d'analyse, les plus variables possibles, sur les mêmes objets concrets apparents. J'ai proposé d'identifier un stylème de littéarité générale dans la récriture.

Les stylèmes sont des abstractions. Ils sont susceptibles de deux types de combinaisons relationnelles (en rapport concaténant en *et*). D'abord, un algorithme de stylèmes définit un style ; on entendra donc le style comme un ensemble stabilisé de combinaisons stylématiques. Mais cet ensemble est, lui aussi, une abstraction. L'autre ensemble stabilisé de combinaison stylématique est celui qui s'incarne dans un substrat langagier matériellement concret : le texte, qui seul peut émouvoir, car il représente, lui seul aussi, du phénoménal vécu.

Comment penser le rapport avec les autres arts ? Ce qui veut dire avec les arts dont le matériau n'est pas verbal. Peut-on, ou doit-on, avoir une pensée analogique du stylistique non verbal ? On va, une fois de plus, s'appuyer sur la théorie sémiotique de Hjelmslev. Dans ce cadre, on le sait, on pose une quadripartition : la substance de l'expression (le son et le graphisme), la forme de l'expression (la sélection et l'arrangement des lexies : ce qu'une tradition appelle le style), la forme du contenu (les contraintes de genre, les figures macrostructurales de second niveau, les lieux), la substance du contenu (la portée informative et idéologique). Il n'est pas difficile, apparemment, de concevoir un certain nombre de rapports. D'abord, largement, au niveau de la substance de l'expression : avec le volume, on a la sculpture et l'architecture ; avec le mouvement, on a la danse ; avec le son, on a la musique ; avec la ligne (le point) et la couleur, on a la peinture. Il doit falloir compliquer pour le théâtre, l'opéra, le cinéma ; et pourquoi pas penser un art total ? Si l'on reste sur un art, la peinture, on pourra poursuivre le parallèle : les dispositions, formes, sélections et combinaisons de lignes (de points) et de couleurs constituent la forme de l'expression, les motifs et les types de composition constituent la forme du contenu. Je rappellerai les termes de Félibien commentant l'art de Poussin dans la *Préface* de ses fameux *Entretiens*, avec la phrase bien connue *J'observais exactement de quelle manière il dessinait ses figures, et en prononçait tous les traits, s'il m'est permis*

d'user de ces mots, avec une netteté qui faisait bien voir celle de ses pensées. En gros, on a *les traits* du côté de la substance de l'expression ; *dessinait - en prononçait* désignent l'activité de la forme de l'expression ; les *figures* sont interprétables au niveau de la forme du contenu ; et *ses pensées* ? On est tenté d'y voir la substance du contenu.

Mais c'est là le point délicat. Ou les pensées sont des pensées, c'est-à-dire du sémantique : c'est du verbal, et il y a automatiquement transposition en sémiotique verbale de ce niveau de la substance du contenu. Ou les pensées, comme idées, ne sont pas des pensées, pas du signifié, pas du sémantique, mais des images, du visuel : et alors, il n'y a pas d'homologie entre la *praxis* langagière et la *praxis* non langagière à ce niveau de la substance du contenu : car le signifié est linguistique — pour évoquer le visuel, je suis obligé de le catégoriser avec le mot *visuel*.

D'où les thèses suivantes. Tout ce qui est appréhendable est verbalisable : c'est ainsi que le monde est mondanisé, devient du mondain. Il n'y a de substance du contenu, au sens restreint, que verbale. C'est là la seule spécificité de l'art verbal, comme langagier. Seuls, les arts non verbaux ont, par définition structurale, la possibilité d'indiquer totalement du monde non mondanisé (mais ils ne le disent ni ne l'expriment — strictement parlant). La limite haute de l'art verbal (avec des textes comme ceux de Sade, de La Fontaine, de Rimbaud ou de Michaux) avoisine la frontière du mondanisé et du monde (ce qui est cohérent avec la théorie des composantes de littérarité et avec celle du régime). On peut en faire l'expérience avec les œuvres de l'épouvante et de la dérégulation, si on essaie de comparer l'émotion ressentie devant un tableau de Goya ou à la lecture d'une page de Bataille.

On devrait distinguer une inter-sémiotique d'une trans-sémiotique. En inter-sémiotique, on étudie, par exemple, le discours sur des tableaux dans un texte (c'est la figure macrostructurale topique de l'*ecphrasis*), ou la représentation de la lecture en peinture, ou l'évocation d'une couleur en musique, ou le style pictural cubiste en poésie, ou le style cinématographique dans un roman.

Mais il est utile de concevoir aussi, et distinctivement, une trans-sémiotique. Pour ce faire, on peut s'appuyer sur l'esthétique de Kandinsky. Pour le plus grand, peut-être, des penseurs modernes de l'esthétique, avec Walter Benjamin, il y a des espèces d'idées qui sont "exprimables" à travers des matériaux sémiologiques différents, des couleurs aux mots. Il est évident qu'on a là une énorme difficulté en théorie du langage ; mais la

Les voies de la stylistique aujourd'hui

force de Kandinsky reste totale dans son principe d'abstraction. Ses idées sont plutôt, réinterprétées dans une perspective cognitiviste, des flashes chimico-neuro-psychiques, qui se médiatisent et se stabilisent ou ne se médiatisent et ne se stabilisent pas verbalement. On doit sur ce principe pouvoir construire une trans-sémiotique des arts, qui parcourt, pour un même type d'impressions physio-mentales, les niveaux sémiotiques hiérarchiques et homologues de différentes *praxis* artistiques réalisées sur des matériaux sémiologiques différents : par exemple, l'esthétique cubiste de Picasso à travers sa peinture, ses poèmes, son théâtre ; ou le style de Cocteau à travers sa peinture, sa poésie, son cinéma. On mettrait à jour de la sorte des stylèmes d'une espèce particulière, très corrélationnels et très fonctionnels, à un haut degré de généralité. Du moins ne jouerait-on pas sur les mots, comme on a eu trop tendance à le faire avec, par exemple, celui d'*image*, variant imperceptiblement de l'isotopie verbo-rhétorique à l'isotopie picturo-visuelle, tout en demeurant toujours un vocable.

Quant à la question de l'idéologie, par rapport au questionnement sémiostylistique, je n'évoquerai que quelques axes : la significativité indirecte de l'artistique, sa non neutralité, son historicité, comme sa charge émotive trans-temporelle ; dans l'art verbal particulièrement, la limite de ce qui est littérisable (et pour la thématization, et pour la réception) ; enfin, comment penser, peut-on penser, ce monstre d'un art anti-culturel, un art nazi.

Mais, justement, et très profondément, n'oublions pas : toujours, sous quelque ressentiment que ce soit, dynamisant toutes les déterminations structurales que j'ai trop sommairement parcourues, une seule mesure ultime, la jouissance. Car l'art n'est pas la vie ; mais il est vivant, ou n'existe pas (comme art).

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- J.-M. Adam, *Le texte narratif*, Nathan, 1985;
Le texte descriptif, Nathan, 1989;
Éléments de linguistique textuelle, Mardaga, 1990.
- Actes de colloques : *Les Fins de la peinture*, R. Démoris éd., Desjonquères, 1991;
Qu'est-ce que le style ?, P. Cahné et G. Molinié éd., PUF, 1993.
- J. Anis, *L'Écriture, théories et descriptions*, De Bœck, 1988.
- W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 ; tr. fr. *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985.
- D. Combe, *La Pensée et le Style*, Éditions universitaires, 1991.
- J. Courtès, *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, 1991.
- Félibien, *Entretiens*, éd. de R. Démoris, Belles Lettres, 1987.
- G. Genette [éd.], *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1993.
- K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1957 ; tr. fr. *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.
- Ph. Hamon, *La Description littéraire*, Mardaga, 1991;
Du Descriptif, Hachette, 1993.
- A. Hénault, *Les Enjeux de la sémiotique*, PUF, 1979;
Narratologie, sémiotique générale, PUF, 1983.
- L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, tr. fr. Minuit, 1968-1971;
Nouveaux Essais, tr. fr. PUF, 1985.
- W. Iser, *L'Acte de lecture (théorie de l'effet esthétique)* ; tr. fr. Mardaga, 1985.
- W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926 ; tr. fr. *Point et Ligne sur plan*, Folio-Gallimard, 1970-1991.

Les voies de la stylistique aujourd'hui

- C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, Colin, 1980;
L'Implicite, Colin, 1986.
- A. Kibédi-Varga, *Discours, récit, image*, Mardaga, 1989.
- D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1991;
L'analyse du discours, Hachette, 1991;
Le Contexte de l'œuvre littéraire, Dunod, 1993.
- R. Martin, *Pour une logique du sens*, PUF, 1983 (2^o éd. 1992).
- J. Mazaleyrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la Stylistique*, "Grands Dictionnaires" des PUF, 1989.
- G. Molinié, *Éléments de stylistique française*, PUF, 1987 (2^o éd. 1991);
La Stylistique, "Que sais-je ?", 1989 (3^o éd. 1993);
La Stylistique, "1^o Cycle", PUF, 1993;
Dictionnaire de rhétorique, "Le Livre de Poche", 1992;
"La Stylistique", *Encyclopædia Universalis* (éd. de 1991).
- G. Molinié et A. Viala, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, PUF, 1993.
- Fr. Rastier, *Sémantique interprétative*, PUF, 1987;
Sens et Textualité, Hachette, 1989;
Sémantique et Recherches cognitives, PUF, 1991.
- Revue : *XVII^o SIÈCLE* n^o 152 - 1986;
Versants n^o 18 - 1990;
Champs du signe n^o 1 - 1991.
- M. Riffaterre, *La Production du Texte*, Seuil, 1979.
- N. Ruwet, "Roman Jakobson : *Linguistique et Poétique*, 25 ans après";
Le Souci des apparences, Marc Dominicy éd. ; Éd. de l'Université, 1989.
- J.-M. Schæffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, 1989.