

CHAPITRE II

Vers une sémantique interprétative des styles — Recherche d’un objet et d’une méthode —

[...] De même y a-t-il déjà *une certaine linguistique du texte*, c’est-à-dire une linguistique de l’activité de parler *au plan particulier* (qui est aussi étude du « discours » et du « savoir » qu’il requiert). Ce que l’on appelle « stylistique de la parole », c’est précisément une linguistique du texte.

E. Coseriu, « Détermination et entours, Deux problèmes fondamentaux d’une linguistique de l’activité de parler » (1955-56)

Tout concept de valeur stylistique intrinsèque est sans valeur

M. Riffaterre, « Le contexte stylistique »

Partant du principe que s’affronter au(x) style(s) ne souffre ni les imprécisions ni les pétitions de principe, la première partie de ce chapitre a pour but de réaliser un travail de délimitation et de clarification du champ où prend à la fois place et position une sémantique des styles. À cet effet, à un niveau de généralité supérieur, il apparaît plus qu’utile de : 1. réaffirmer la nature historique des différents référents modernes liés à la notion de style pour ce qui est de l’art verbal ; 2. faire l’effort d’explicitier la *théorie du style* que présuppose la perspective adoptée — en l’occurrence celle d’une sémantique linguistique, quand bien même cette théorie ne constituerait « que » l’arrière-plan d’une approche qui se veut exclusivement descriptive (ce qui est précisément notre cas). Ce faisant, on souhaite se donner les moyens de cerner avec suffisamment d’exactitude les orientations d’une description linguistique des styles, et en particulier des singularités individuelles. Cette tâche peut notamment être confiée à une sémantique interprétative et les seconde et troisième parties avancent des propositions descriptives en ce sens, ce à l’horizon d’une conception morphosémantique des textes.

1. SITUATION ÉPISTÉMOLOGIQUE

1.1. Des registres discursifs à la conception moderne du style

La notion de style a connu différentes conceptions qui ne marquent bien évidemment pas les étapes d’un cheminement finalisé mais sont liées aux moments d’une histoire qui situent les divers référents auxquels on associe communément cette notion.

Dans la tradition rhétorique, la question du style intéresse de façon étroite d’une part la notion d’*elocutio*¹, d’autre part la tripartition des *genera dicendi* ou façons d’exprimer, ce qu’on traduit habituellement par genres de style ou encore registres discursifs. Ces derniers, on le sait, sont détaillés au 1^{er} siècle dans *L’orateur* où Cicéron distingue entre un style sublime par lequel « on voit des orateurs soutenir, par la majesté de l’expression, l’élévation de la pensée », un style simple qui « n’est que fin, et ne veut qu’instruire », enfin un style médiocre ou « tempéré » qui « amortit les foudres du premier et les traits du second »². La fortune des registres cicéroniens sera grande et ils connaîtront au Moyen-Âge une reprise toute particulière où l’élévé, le médiocre et le simple seront respectivement assimilés aux trois parties de l’œuvre de Virgile : l’*Énéide*, les *Géorgiques* et les *Bucoliques*. La conséquence de cette « littérisation » se lit dans la fameuse « roue de Virgile » (*rota Virgilii*), divisée en métiers, exemples, animaux, outils, paysages et arbres : chacun des registres se conçoit dès lors comme un ensemble de prescriptions thématiques sur la production littéraire³. Dès la Renaissance, cette conception classique, qui est générique, se voit progressivement doublée d’une conception moderne du style axée sur l’individuel. Fait notable (et souvent noté) à ce propos, la clarification terminologique proposée par La Mothe de Vayer (1638) de substituer « caractère » à *style* en conservant « stile » pour les trois registres de la tradition rhétorique restera lettre morte⁴. Cependant, alors que la tripartition des registres se maintient fermement chez certains auteurs du XVIII^e siècle⁵, on assiste chez d’autres non à la fin des registres discursifs mais à leur effacement, relatif, des

¹ J. Dangel la définit ainsi : « La notion d’*elocutio* peut (alors) être définie comme une élaboration du message linguistique, résultant des choix successifs faits par un opérateur parmi les multiples façons de s’exprimer, codifiés et inventoriés dans des grammaires et rhétoriques normatives » (Cf. Dangel 1994, p. 96). En fait, il y a lieu d’admettre avec Michel Le Guern qu’en ce qui concerne l’*elocutio* la question du style « n’est nulle part dans l’édifice de la rhétorique, puisqu’elle n’y a pas de place assignée. Mais, en même temps, elle y est partout. La question du style concerne toute énonciation, toute mise en œuvre de l’activité du langage. » (Le Guern 1994, p. 185). Autrement dit, on peut entendre par élocution l’activité de parole en tant qu’elle se réfère, plus qu’elle les applique, aux schémas d’énonciation dont la rhétorique maintient l’inventaire.

² Cicéron, *L’orateur*, t-1, H. Bornecque et E. Courbaud éd., Paris, Belles-Lettres.

³ Cf. Curtius 1956, p. 324 et p. 367. Ainsi, par exemple, au style élevé correspond le soldat, le cheval, l’épée, la ville et le laurier ou le cèdre.

⁴ « Il faut faire distinction entre les stiles, et les caractères, ceux cy estant limitez, et souvent semblables en plusieurs autheurs ; là où les stiles sont infinis, et tousjours differens comme les visages, qui ne manquent jamais de quelque air particulier qui les distinguent. Nous pouvons faire election de cluy des trois caracteres qui nous agrée le plus, pource qu’ils dependent de l’art absolument ; au lieu que c’est la nature qui nous forme le stile, d(où vient qu’on ne juge pas moins régulièrement des mœurs d’un homme par son stile, que par ce qu’il depend de la physionomie ». La Mothe de Vayer cité par Le Guern M., Art. « Style », in A. Jacob (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle T-II*, Paris, PUF, p. 2474.

⁵ Ainsi dans le *Traité général du style avec un traité particulier du style épistolaire*, par l’auteur des *Remarques sur les germanismes* d’Eléazar de Mauvillon (1751).

préoccupations sur l’Art de parler. C’est ainsi que la co-présence des dimensions générique et individuelle chez Dumarsais⁶ contraste avec l’accent mis par Bernard Lamy sur le style individuel :

Pour dire quel est l’auteur d’une telle écriture, nous disons que cette écriture est de la main d’un tel : les anciens disaient, c’est du style d’un tel. Dans la suite du temps ce mot ne s’est plus appliqué qu’à la manière de s’exprimer : quand on dit qu’un tel discours est du style de Cicéron, on entend que Cicéron a coutume de s’exprimer de cette manière. [...]. On voit donc que chaque auteur doit avoir dans ses paroles ou dans ses écrits un caractère qui lui est propre et qui le distingue. Il y en a qui ont des manières plus particulières et plus extraordinaires ; mais enfin chacun a les siennes.⁷

Il faut attendre le XIX^e siècle et les conceptions romantiques pour voir se radicaliser l’attention exclusive à l’auteur, le générique le cédant parallèlement au collectif. En effet, à la fin de ce siècle qui voit l’invention du style d’auteur, « L’interprète est un physiognomoniste qui cherche à reconstituer, à partir des caractéristiques formelles d’une œuvre, l’âme d’un créateur ou d’une époque » et « l’œuvre est expression d’une réalité profonde qui se trouve inscrite dans l’homme ou la collectivité qui la produisent »⁸. On retrouvera plus tard cette idée dans les premières études de style de Léo Spitzer⁹. Au cours du siècle, la caducité des *genera dicendi* correspond à l’affirmation d’une notion moderne de style qui réfère à la singularité des individus et des collectivités et, par le biais d’un rapprochement entre la littérature et les Beaux-arts, on en vient progressivement à reconnaître une pluralité de styles : style d’époque (baroque, classique, etc.), style d’école et style d’auteur¹⁰. Mais il s’agit en fait d’une pluralité d’*instances de production* et les études modernes de style n’en viendront à se concentrer sur les textes eux-mêmes que sous l’influence décisive des Formalistes russes¹¹, et la reconnaissance de la poétique de Roman Jakobson ainsi que de la stylistique structurale d’un Michael Riffaterre. Sans considérer, loin de là, avoir fait l’histoire de la notion de style, on en retiendra la représentation suivante, en admettant qu’elle est aujourd’hui la nôtre :

⁶ L’opposition est alors entre « style de convenance » et « style personnel » : « Outre toutes les manières différentes d’exprimer les pensées, manières qui doivent convenir aux sujets dont on parle, et que pour cela on appelle style de convenance, il y a encore le style personnel : c’est la manière particulière dont chacun exprime ses pensées. [...]. On reconnaît un auteur à son style, c’est-à-dire à sa manière d’écrire, comme on reconnaît un homme à sa voix, à ses gestes et à sa démarche » (Dumarsais, *Des tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue (1730)*, Paris, Flammarion, 1988, p. 99-100).

⁷ Bernard Lamy, (1715), 1998, *La Rhétorique ou l’Art de parler*, C. Noille-Clauzade éd., H. Champion, livre IV, chap. I, p. 333-334.

⁸ Cf. Molino 1994, pp. 236-237.

⁹ « Dans sa première manière, la stylistique spitzérienne veut rejoindre des réalités psychiques, tout en s’appliquant également à définir un « esprit collectif ». Face aux textes, Spitzer tente d’y saisir les caractères spécifiques renvoyant à l’*âme* de l’auteur, mais avec le souci de saisir, dans le mouvement *singulier* d’une écriture, l’indice expressif ou l’anticipation des changements de l’esprit collectif. (...). Dans l’esprit de Spitzer, toute psychostylistique devait s’élargir en sociostylistique. » (Starobinski 1970, p. 17).

¹⁰ La stylistique d’*auteur* est représentée par M. Cressot, J. Marouzeau, L. Spitzer.

¹¹ Entre autres, Chklovski, Jakobson, Tomachevski et Tynianov qui, en héritiers de l’esthétique romantique, ont proposé d’étudier les œuvres pour elles-mêmes dans la perspective des formes du discours (V. Propp en est certainement l’exemple le plus célèbre).

	Singularités collectives		Singularités individuelles
<i>Référent de la notion</i>	Époque	École	Œuvre
<i>Réalité historique (ex.)</i>	Modernisme poétique	Symbolisme	Macé après <i>Bois dormant</i> (1983) ¹²

Tableau I : référents de la notion de style et exemples de réalité historique

Remarque : Une remarque terminologique ne paraît pas superflue pour la clarté de l’exposé. L’expression « singularité individuelle » se voudrait tout à fait déliée de l’*individualisation* et de l’*individuation*, notions inadéquatement empruntées de subjectivité pour notre propos sémantique¹³ et qu’on pourrait, d’une certaine manière, opposer à l’*impersonnalisation*, comme projet poétique, par exemple chez René Char. Par « individuelle » on entend simplement désigner une singularité textuelle diversement manifestée dans une œuvre généralement identifiable par un nom d’auteur. Quant au terme générique de *singularité*, qui signifie l’irréductibilité d’une chose à d’autres de sa catégorie, nous lui assignons pour pendant celui de *caractérisation*. Ce dernier possède un statut descriptif, la description des caractères visant alors à cerner au plus près la singularité en question, qu’il s’agisse d’un texte isolé (nous voulons dire étudié pour lui-même) ou d’un ensemble de textes. Dans ces conditions, il va sans dire qu’on admet l’existence de singularités collectives.

Dès lors qu’il devient admis que les référents modernes de la notion de style (œuvre, école, époque) ne se trouvent pas ailleurs que dans des textes et sont supposés pouvoir y être saisis dans leur singularité (celle-ci étant susceptible d’être thématifiée au moyen d’innombrables prédicats, d’ailleurs plus ou moins appropriés et plus ou moins passe-partout, du genre « imagé », « concis », « vif », « fragmentaire », etc.) la question qui se pose à nous est la suivante : en amont de tout investissement théorique particulier (il existe plusieurs manières de pratiquer la linguistique), *quid* de la description des styles pour le linguiste ? ou, en d’autres termes, qu’en est-il du *rapport à l’objet* « style » dès lors qu’on l’envisage d’un point de vue linguistique ?

1.2. La question du style pour la linguistique

Un passage prolongé par la théorie genettienne *du* style, qui emprunte notamment à l’esthéticien Nelson Goodman le concept de l’*exemplification* (certes très accueillant mais par là-même tout aussi précieux), va nous permettre d’avancer quelques éléments de compréhension. Cette théorie est présentée dans le chapitre « Style et signification » de *Fiction et diction* (1991) dont la publication précède celle des deux volumes de *L’œuvre de l’art* sous-titrés *Immanence et*

¹² Comme nous le montrerons dans le chapitre consacré à cette œuvre poétique.

¹³ Sur les notions d’individuation et d’individualisation cf. Jenny 2000 et Saint-Gérard 1999.

transcendance (1994) et *La relation esthétique* (1997). Ce dernier revient sur les propositions de l’auteur de *Langages de l’art*¹⁴ en situant l’*exemplification* dans un cadre théorique plus large que celui de *Fiction et diction* (il ne s’agissait alors que de littérature), si bien que la théorie du style apparaît en définitive comme un lieu particulier d’une théorie générale de la réception des œuvres d’art.

L’exposé sélectif de cet appareil conceptuel, qui aborde la question du style (pour une linguistique des textes) sous l’angle d’une philosophie analytique, vise un double objectif. Globalement, nous souhaitons nous donner les moyens de prendre position vis-à-vis de certaines stylistiques littéraires contemporaines en faisant fond sur des définitions claires de la relation esthétique et de la relation artistique (qui inclut la question de la littérarité). L’argument est le suivant : alors que la description linguistique exclut de fait les relations esthétique et artistique de son objet d’étude, il importe de reconnaître, d’une part, qu’une telle exclusion n’entraîne pas que le linguiste ne soit pas en mesure de rendre compte d’un style à *proprement parler*, d’autre part qu’au cours de la pratique descriptive on gagne dans certains cas à *mobiliser une relation artistique* (donc esthétique). En guise de transition avec nos propositions descriptives, sur la base des concepts connexes d’*exemplification*, de *continu* et de *modèle* mis en avant par la théorie du style de Genette, on formulera enfin ce qui, selon nous, constitue les orientations assignables à une description linguistique des styles.

1) Entour d’une théorie du style

a) Présentation des concepts et définitions préliminaires

Pour à la fois atteindre plus rapidement les points qui nous intéressent et bénéficier d’une synthèse de première main, on se permettra de citer un peu longuement le résumé que propose Genette en guise de conclusion de *La relation esthétique* :

la relation esthétique en général consiste en une réponse affective (d’appréciation) à un objet attentionnel quel qu’il soit, considéré dans son aspect — ou plutôt : à un objet attentionnel qui est l’aspect d’un objet quel qu’il soit. Cet objet peut être naturel ou « produit » par l’homme, c’est-à-dire résultant d’une activité humaine d’agencement et/ou de transformation. Lorsque le sujet de cette relation, à tort ou à raison, et à quelque degré que ce soit, tient cet objet pour un produit humain et prête à son producteur une « intention esthétique », c’est-à-dire la visée d’un effet ou la « candidature » à une réception esthétique, l’objet est reçu comme une œuvre d’art, et la relation se spécifie en relation, ou fonction, artistique. La relation esthétique à une œuvre d’art (qui en appelle généralement bien d’autres), lorsque son caractère artistique, ou *artisticité*, n’est pas perçu, peut être une simple relation esthétique, comme celles que suscitent éventuellement les objets ordinaires — naturels ou produits par l’homme. [...]. L’existence objective de l’intention n’est pas toujours assurée ni vérifiable (...) ; sa postulation subjective (attentionnelle) seule,

¹⁴ Cf. Goodman 1990.

objectivement fondée ou non, agit sur la relation esthétique, qu’elle suffit à spécifier en fonction artistique. Ce cas particulier de la relation esthétique est défini par la considération des données techniques et historiques, génétiques et génériques, liées à un caractère opéréal reconnu ou supposé. Cette condition [...] affecte et modifie plus ou moins l’attention portée à l’objet et l’appréciation qui en résulte, toujours subjective dans son principe, mais sans cesse sollicitée par un « nouvel » objet : le même, sous un autre jour. Elle contribue dans cette mesure à enrichir et à renouveler la relation esthétique en général, dont elle n’est cependant qu’un adjuvant latéral [...]¹⁵.

L’articulation des concepts cardinaux de la théorie est ainsi rappelée, dans ses grandes lignes. Les concepts en question sont ceux de « relation esthétique », de « relation artistique », d’« appréciation esthétique », d’« aspect », d’« attention » et d’« intention ». L’*intention* réfère au dessein, au projet, à la visée subjective qui oriente la production d’un artefact. Ce dernier, qui peut être par exemple une œuvre d’art, relève plus généralement de la classe des *objets* au sens général de « ce qui est devant nous, ce que nous considérons, ce que nous avons en vue »¹⁶, c’est-à-dire ce qui est pris dans l’activité attentionnelle d’un sujet. Quant au terme d’*attention*, qui est le quasi-symétrique d’*intention*, s’il évoque de prime abord une perception intense, durative et ciblée (liée par exemple à la pratique de l’expertise) son sens ne se résume pas à ces seules valeurs puisque, pour Genette, l’attention peut également être une perception globale et flottante.

Relevant d’une perspective foncièrement anti-essentialiste, le concept de *relation* est globalement lié avec celui, très général, de *réception* qui implique, pour le saisir à un niveau élémentaire, une instance d’interprétation (un lecteur) entourée d’un (de son) horizon d’attente¹⁷. Toutefois, en deçà des préoccupations d’une esthétique de la réception, on retiendra que l’usage que fait Genette du concept de *relation* renvoie plus simplement à l’idée qu’un objet n’est jamais esthétique ou artistique *en soi* mais que ces statuts sont précisément fonction du type de *relation* qu’un sujet entretient avec eux. Autrement dit, une *relation* est un rapport effectif (motivé et qualifiable) à l’objet d’attention en cours, objet ainsi toujours appréhendé sous un certain angle (aspectuel, esthétique, artistique). Précisons pour finir ici sur les définitions liminaires ce qu’on entendra par *appréciation esthétique*. Chez Genette ce concept réfère en premier lieu à la réaction affective (en tant qu’expression d’un plaisir physique ou d’un plaisir des sens désintéressé) d’un sujet par rapport à l’objet de son attention (ex. « c’est beau ! »). Foncièrement subjective, l’appréciation esthétique suppose toutefois une relation de convenance, entendue comme une détermination réciproque entre le

¹⁵ Cf. Genette 1997, p. 275-276.

¹⁶ Lalande A, [1926], 1993, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, p. 702.

¹⁷ Au sens de H. R. Jauss : « le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l’histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l’expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d’œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l’opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss 1978, p. 54).

sujet et son objet d’attention, qui se résout par l’attribution d’un prédicat dit *esthétique*¹⁸. Cette attribution de prédicat manifeste alors un fait d’*objectivation* (du jugement de goût) qui est une « tendance naturelle à attribuer à un objet, comme une propriété objective, la « valeur » qui découle du sentiment qu’on éprouve à son endroit » (p. 86). C’est cette objectivation que Genette estime définitoire de l’appréciation esthétique.

Ces définitions posées, qui seront les nôtres dans ce chapitre mais aussi, le cas échéant, dans les deux suivants, venons-en aux concepts restants. (N.b. : sauf mention, tous les schémas et tableaux suivants sont de notre fait. Au reste, pour être sans doute fidèle à Genette, cet exposé n’en demeure pas moins une lecture *orientée* par et pour notre propos).

b) Des relations esthétique et artistique

1. *Relation esthétique et attention aspectuelle*. — L’existence de la relation esthétique, qui occupe une place centrale dans le dispositif théorique de Genette, a pour condition d’un côté l’expression d’une appréciation esthétique, que nous venons de définir, de l’autre l’application d’une attention dite *aspectuelle* qui répond à la question « comment c’est fait ? » :

L’attention esthétique serait définie comme une attention aspectuelle animée par, ou orientée vers, une question d’appréciation — (« Cet objet me plaît-il... ») posée sur la base d’une attention aspectuelle : « ... par son aspect ? », et non, disons, « ... par sa commodité ? » (p. 16).

Les rapports entre l’*attention aspectuelle* et la *relation esthétique* ne sont pas symétriques et il importe de souligner, d’une part l’autonomie de l’*attention aspectuelle* par rapport à la relation esthétique, d’autre part la dépendance de la *relation esthétique* vis-à-vis de l’attention aspectuelle dont la présence est une des conditions d’existence de celle-là. On note par ailleurs que l’*appréciation esthétique* dépend elle de l’attention aspectuelle qui en est comme la cause mais qui n’en implique pas nécessairement l’existence. En clair, on dira que l’appréciation esthétique et l’attention aspectuelle entretiennent une relation de *présupposition simple*. De fait, tant que le sujet ne réagit pas positivement (plaisir) ou négativement (déplaisir) à l’objet la relation demeure purement cognitive, comme l’est manifestement, par exemple, tout travail (technique) de critique d’attribution ou encore d’établissement du texte en philologie. On a donc, schématiquement (la petite flèche note la relation de présupposition simple) :

¹⁸ À titre d’illustration, Genette donne liste suivante : « *gracieux, élégant, fade, vulgaire, puissant, lourd, léger, joli, profond, superficiel, noble, guindé, charmant, classique, académique, subtil, grossier, émouvant, sentimental, homogène, monotone, sublime, grotesque, etc.* ». Les prédicats esthétiques peuvent être plus ou moins évaluatifs ou encore plus ou moins objectivants c’est-à-dire correspondre à ou relayer plus ou moins nettement des affects du sujet ou des propriétés aspectuelles de l’objet considéré. Par exemple, *gracieux* peut être adéquatement prédiqué d’un objet comportant des courbes en raison du trait /sinueux/ du terme employé. Pour ce qui est de l’évaluation, on pourra trouver un même dessein *vigoureux* (prédicat positif) ou *rigide* (prédicat négatif).

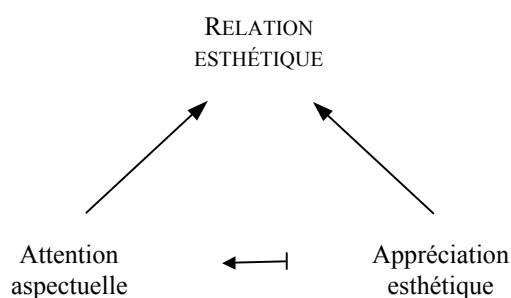


Figure 1 : représentation de la relation esthétique

2. Une « attention sémiotique » ? — L’attention aspectuelle peut investir différents « niveaux » hétérogènes de l’objet. C’est pour cette raison que Genette marque une préférence pour *aspect* en considérant comme trop étroit le qualificatif de *formel*, car trop associé à l’apparence (contour visuel, phrase complexe, rimes croisées, etc.), et trop restrictif celui de *perceptuel*. En fait, pour Genette

les sentiments exprimés dans ce poème, la scène représentée dans ce tableau sont tout aussi susceptibles [que sa forme signifiante] d’une considération formelle s’attachant à ce qu’on peut appeler, en termes hjelmsléviens, la « forme du contenu »¹⁹.

Eu égard à notre approche structurale des faits linguistiques, cet appel (non autrement développé) à la théorie de L. Hjelmslev, en vue semble-t-il de dépasser le dualisme traditionnel fond/forme, ne peut que retenir notre attention. N’aurait-on pas dès lors intérêt à substituer « sémiotique » à « aspect » ? Si ce geste terminologique s’impose dans notre perspective il importe de le justifier. Sans préjuger de la pertinence, pour notre propos, de l’opposition hjelmsléviennne forme/substance censée articuler les plans du contenu et de l’expression, l’adjectif *sémiotique* renvoie pour nous à la réunion d’un plan de l’expression et d’un plan du contenu qui, dans les textes, débordent l’opposition signifiant/signifié²⁰ et se laissent analyser séparément ou dans leur interaction par le biais de composantes dites de l’expression et d’autres dites sémantiques²¹. Cela dit (ce qu’il faudrait préciser davantage), peut-on substituer « sémiotique » à « aspect » tout en conservant « attention » et, autrement dit, l’expression « attention sémiotique » a-t-elle un sens recevable ? Comme nous croyons crucial de respecter la différence des points de vue et les frontières des épistémologies, nous sommes d’avis de penser cette substitution comme le passage à une autre sphère d’analyse : une chose est de parler des relations, de l’attention à l’objet, etc. une autre d’envisager la description des phénomènes en jeu²². Le propos de

¹⁹ Cf. Genette 1997, pp. 34-35.

²⁰ Ainsi le plan de l’expression comprend les phénomènes de pagination, interroge la nature médiatique du support, etc.

²¹ Nous les avons présentées au chapitre précédent (1.1.3).

²² Dans la suite du chapitre, on entendra par *phénomène* « ce qui est effectivement et immédiatement donné dans l’expérience perceptive » (Ladrière J., Art. « Phénomène », in A. Jacob (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle T-II*, Paris, PUF, p. 1932).

Genette reste en effet assez général et nos propositions ont précisément vocation à produire les concepts qui font la *médiation* entre une *théorie générale du style* et la *textualité* (inscrite dans des phénomènes), afin de se donner les moyens de décrire les styles particuliers²³.

Schématiquement (car les choses ne sont sûrement pas aussi compartimentées, en particulier entre le niveau thématique et le plan du contenu), on aurait²⁴ :

<i>Sphère d’analyse A (Genette)</i>	SENS THÉMATIQUE		
	FAITS RHÉMATIQUES ²⁵ (aspect, forme, contenu)	PLAN DU CONTENU	<i>Sphère d’analyse B (perspective structurale)</i>
		PLAN DE L’EXPRESSION	

Tableau II : articulation des sphères d’analyse poétique et sémiotique

Toute l’orientation intellectuelle de ce chapitre est de conduire de la sphère d’analyse « poétique » (A) à une sphère d’analyse sémiotique (B), en démontrant incidemment que le style (lié aux faits rhématiques) doit à un certain degré de généralité être compris comme un « objet de relais » entre perspectives distinctes. Le principal apparaît en partie dans ce tableau : préciser le propos d’une linguistique des styles sur la base d’une théorie générale des œuvres d’art.

3. *La relation artistique et ses conditions d’assomption.* — A. La condition nécessaire et suffisante à l’établissement d’une relation artistique est la postulation d’une intention esthétique, ce que Genette développe ainsi :

l’attention spécifique qui confère le statut d’œuvre d’art consiste justement en l’*attribution* d’une intention esthétique au producteur de l’objet : de même qu’un objet est *pour moi* un objet esthétique *quand* j’entre avec lui dans une relation de type esthétique, il est *pour moi* une œuvre d’art *quand*, à tort ou à raison, je réfère cette relation à une intention auctoriale : un rocher peut être (pour moi) un « bel » objet ; si j’apprends (ou si je suppose) que ce n’est pas un rocher, mais une sculpture, cet objet change à

²³ Cf. Jenny 1993 : « si elle [la théorie de Genette] est précieuse pour identifier le champ de la singularisation stylistique en général, elle ne nous est d’aucun secours pour saisir la singularité d’un style en particulier » (p. 120). Cf. également, sur la définition exemplificatrice du style, *infra*, 1.3.2.

²⁴ On fera bien attention à ce que ce schéma, purement heuristique (il ne vise absolument pas, en effet, à coordonner deux sphères d’analyse hétérogènes), semble surtout valoir pour le texte (*vs* signe), une perspective strictement sémiologique assimilant d’ordinaire le thématique au dénotatif d’une part, le connotatif au rhématique d’autre part.

²⁵ On anticipe ici un peu sur la suite pour préciser la teneur de cette partie de chapitre. Empruntant à la linguistique la distinction entre *thème* et *rhème*, Genette définit ces deux adjectifs en distinguant les titres *thématiques*, qui visent « le contenu thématique » — ce dont il s’agit, ce qui est *dit* — des titres *rhématiques* ou formels qui visent eux « le texte lui-même considéré comme œuvre et objet » (Genette 1987, p. 75). Cependant, comme il intéresse le plan du signifié (*i.e.* les *propriétés* du contenu), le « rhématique » comprend tout le formel (graphique, phonique) sans s’y réduire. On retrouve les termes de la discussion sur l’« aspect ». L’introduction de cette distinction par Genette semble purement opératoire — on la manipulera donc avec les précautions qui s’imposent.

mes yeux de statut, en ce que son aspect, précédemment attribué au « hasard » de l’érosion, me renvoie désormais à l’activité intentionnelle d’un sculpteur [...]²⁶

Ce changement de statut de l’objet (qui passe d’un statut *esthétique* à un statut *artistique*) a pour effet de créer des conditions de réception qui rendent l’attention aspectuelle davantage à l’affût des moyens *techniques* du texte, dans la mesure où ces moyens influent sur l’appréciation esthétique²⁷. Conférer de la sorte un statut d’*art* à un objet, le considérer (légitimement ou non) comme une œuvre d’art, cela se traduit dans les arts du langage par le terme de *littérarité*, qui désigne donc un cas particulier de relation artistique. Dans tous les cas d’*art*, la présomption d’une intention esthétique repose sur des indices objectifs d’ordre technique, historique, génétique et générique. À ce titre, les indices pouvant emporter plus ou moins fortement la conviction, il faut reconnaître qu’une telle présomption connaît des degrés de plausibilité. D’une façon particulièrement décisive en littérature, le premier élément d’attribution d’une *intention esthétique* est l’*appartenance générique* ou *archigénérique*. Ainsi ne serait-ce qu’appeler un texte un *poème*, sans même encore envisager à ce stade son identité générique proprement dite (par exemple, est-ce un poème en prose ou de la prose poétique ?) c’est déjà lier une relation artistique avec l’objet d’attention. Un autre critère important intéresse les propriétés techniques de l’objet et, plus exactement, leur pertinence esthétique, en tant qu’elles induisent chez le récepteur une *appréciation esthétique*. Par exemple, l’absence d’occurrences de la lettre *e* dans *La Disparition* de G. Perec sera considérée comme un fait esthétiquement pertinent et donc comme un *motif* de relation artistique. Résumons tout cela par un nouveau schéma :

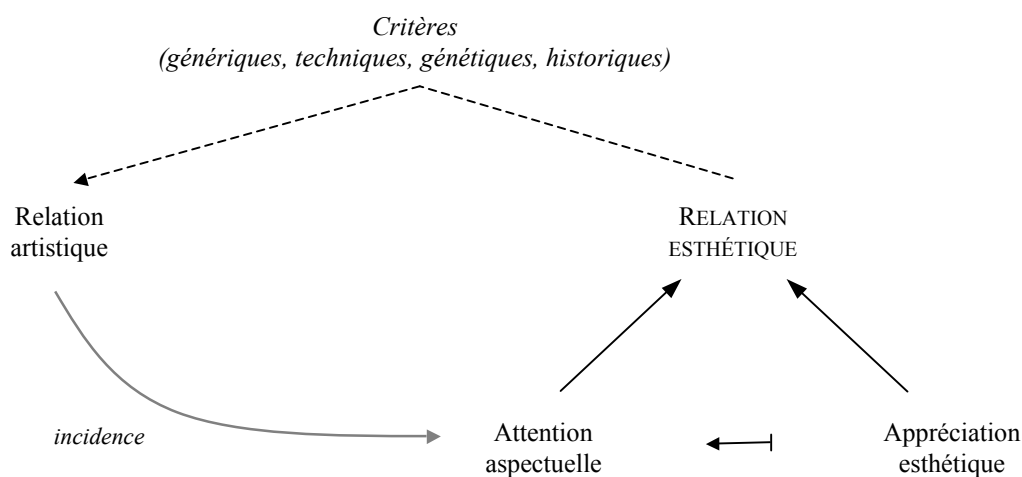


Figure II : dynamique globale de la relation sujet-objet

²⁶ Cf. Genette 1997, p. 172.

²⁷ « [...] il me semble que la considération de ses données extra-perceptuelles, d’ordre génétique ou générique, introduit dans la relation à une œuvre une nouvelle série de facteurs qui tendent à complexifier cette relation en augmentant le nombre de traits à considérer, et en qualifiant ces traits par référence aux champs des spécifications techniques dans lequel s’inscrit cette œuvre » (Genette 1997, p. 233).

c) De la littérarité au style

D’autres considérations techniques peuvent avoir pour effet de placer à l’arrière-plan la fonction initialement pratique (au sens large) d’un texte au profit d’une relation esthétique. Il en va ainsi lorsque Stendhal confie à Balzac « prendre le ton » pour *La Chartreuse de Parme* en lisant le Code civil. De semblables requalifications du rapport pratique au texte, rapport qui est essentiellement déterminé par le type de discours (juridique, historique, philosophique, etc.) et le genre en présence, peuvent avoir pour symptôme une appréciation esthétique susceptible d’être accompagnée par une évaluation *cognitive* (« je ne suis pas d’accord mais c’est bien écrit » ou « la facture me plaît mais je n’y comprends rien »). Dans ce cas, le Code n’est pourtant pas considéré comme une œuvre d’art (littéraire) mais, et c’est très différent, sont *constitués en objet* (d’attention) *esthétique* — ce qui ne signifie pas qu’on crédite ces textes d’une *intention* esthétique (relation artistique). Pour bien comprendre cela, et pour saisir par la même occasion la place assignée au style par Genette, il est utile de reproduire le tableau qui résume les conditions auxquelles un texte peut être perçu comme « un objet (verbal) à fonction esthétique » (p. 7) :

Critère	Régime	Constitutif	Conditionnel
Thématique		FICTION	
Rhématique		POÉSIE	DICTION PROSE

Tableau III : Critères, régimes et modes de littérarité selon Genette (1991, p. 32)

Pour Genette il existe ainsi deux régimes distincts de *littérarité* (relation artistique) : un régime constitutif et un régime conditionnel. Ce qui peut être simplement commenté en disant qu’un texte sera *ou bien* reconnu comme littéraire *ou bien* admis/jugé admissible dans le champ littéraire. Les critères de reconnaissance et d’admissibilité sont d’ordre *thématique* et *rhématique*. Au croisement des critères et des régimes se trouvent des modes de littérarité, la *fiction* d’un côté et la *diction* de l’autre. À cheval sur les deux régimes de littérarité, cette dernière s’articule en *poésie* et en *prose* non fictionnelle qui offrent les termes pertinents en vis-à-vis de la *fiction*. Plus précisément, le pôle « poésie » de la diction renvoie à la fonction poétique de R. Jakobson et au fameux « principe d’équivalence »²⁸, au sens où l’interrogation centrale est, pour la poétique, « *Qu’est-ce qui fait d’un*

²⁸ Jakobson, on le sait, explique dans *Linguistique et poétique* que la reconnaissance de la fonction poétique repose sur la projection du « principe d’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison » (Jakobson 1973, p. 220). Cette projection prend la forme du *parallélisme* (souvent analysé d’un point de vue morphosyntaxique), théorisé en tant que principe par G.M. Hopkins et introduit par Lowth au XVIII^e au siècle pour répondre à des problèmes de la poésie hébraïque. Plus largement, c’est en disposant des systèmes d’équivalence et des faits aberrants ou équivoques qui se signalent par leur *intransitivité*, c’est-à-dire qui marquent la rupture du texte avec la dimension proprement transitive de la communication, que la fonction poétique « met en évidence le côté palpable des signes » (Jakobson, *op. cit.*, p. 218).

message verbal une œuvre d'art ? »²⁹. Ainsi, dans le cadre de la littéarité constitutive, on *reconnaît* qu'un texte est littéraire, et plus exactement qu'il est une œuvre littéraire, à son caractère *fictionnel*³⁰ ou à son caractère *poétique* (tel texte apparaît composé en vers, présente des parallélismes, des cas d'ambiguïté, etc.). Dans ces conditions, on peut légitimement présumer une *intention esthétique* et, de fait, entretenir une relation artistique *stable*, parce que constitutive, à l'objet-texte.

Mais, demandera-t-on, à quelle(s) condition(s) peut-on *admettre* un texte *comme* littéraire, si aucune fictionalité ou poéticité n'en détermine le caractère artistique ? Mis à part les procédés de « fictionalisation » ou de « poétisation » (un journal intime peut prendre des airs de roman, une lettre rythmer spécifiquement sa prose, etc.), on pourrait penser, tout spécialement, que l'attribution d'une littéarité *conditionnelle* à de la prose non fictionnelle puisse résulter d'une attention au(x) style(s). Ceci doit être modulé. En effet, le style n'est pas à strictement parler un critère³¹ mais, plus faiblement, un *motif de littéarité*³². De même, alors qu'on sépare ainsi assez nettement la question de la littéarité de celle du style, on ne parlera pas en l'espèce d'*œuvre* littéraire mais seulement d'*objet esthétique verbal*. C'est précisément le cas de notre exemple stendhalien où l'attention aux styles, qui demeure en deçà du caractère artistique du texte lu, pourra se manifester par l'attribution de prédicats stylistiques (par exemple, apprécier le « style figural » de tel texte ou se pencher sur tel autre parce qu'il témoigne d'un style « ferme » et « nerveux »). Est-ce à dire que ce qui est au centre de la question du style ce n'est ni la relation artistique ni l'intention esthétique, qu'elle présuppose — tout cela est désormais entendu — mais bien la relation esthétique, telle que nous l'avons définie (cf. *supra*, 1.b.1) ? À strictement parler, étant donné l'autonomie de l'attention aspectuelle et la dépendance, par rapport à celle-ci, de l'*appréciation* esthétique, il y a lieu de considérer cette dernière comme un aspect relativement contingent de la question du style. On en conclut que la réponse à la question posée ne comprend pas nécessairement dans ses termes la relation esthétique dans sa *totalité*, le terme irréductible demeurant au fond l'*attention aspectuelle*, ce qui ouvre sur l'analyse sémiotique (cf. *supra*, 1.b.2). Toutefois, dès lors qu'on se pose la question du style, l'*attention aspectuelle* appelle une modalité spéciale — l'*exemplification* — que nous allons bientôt détailler. Avant d'y venir, et pour reprendre dans notre perspective ce qui vient d'être dit, un premier encadrement des orientations de la description linguistique des styles s'impose.

²⁹ Cf. Jakobson, *op. cit.*, p. 210.

³⁰ Pour un exposé des principaux indices linguistiques de la fiction (discours indirect libre, anaphoriques sans antécédents, etc.) nous ne pouvons que renvoyer ici à J.-M. Schaeffer, 1995, « Fiction », in O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, pp. 312-320. Pour une sémantique des textes, le problème de la fiction intéresse le concept d'impression référentielle (cf. Ch. III, 2.1.3.b).

³¹ Sauf à décréter qu'on ne peut parler de style qu'au sujet des textes littéraires (*i.e.* qu'on estime issus d'une intention artistique).

³² Genette parle quant à lui de « degré *minimal* de littéarité » et de « lieu » au sens de « terrain » : « Le style est donc le lieu par excellence des littéarités conditionnelles, c'est-à-dire non automatiquement conférées par un critère constitutif comme la fictionalité ou la forme poétique » (Genette 1991, p. 148).

d) Style, linguistique et appréciation esthétique

De même qu'une sémantique interprétative n'engage pas, malgré son nom, de rapport herméneutique aux textes (au sens où ce rapport poserait un sujet de la *compréhension* du sens et où il s'agirait de produire des interprétations) parce qu'elle partage le statut *descriptif* de tout point de vue linguistique, de même la *description* linguistique des styles désolidarise-t-elle de fait son *objet* des relations artistique et esthétique. Cette situation, qui impose plus exactement une mise entre parenthèses opératoire de l'appréciation esthétique et de la question de la littéarité, nous rapproche sans doute, par quelque côté, de la position de B. Vouilloux, qui prône une théorie descriptiviste du style :

Quelque étroite que soit leur intrication, une *théorie* du style gagnera néanmoins en cohérence et en rigueur à désolidariser celui-ci des problèmes de la valeur esthétique et du mérite artistique. Ce découplage est requis quand bien même on se proposerait, comme c'est le cas pour Goodman, de rendre compte de la relation effective aux œuvres qu'implique l'attention à leur style³³

Un tel geste n'a cependant rien d'un truisme et c'est justement le problème de la désolidarisation des différents aspects (de la question) du style qui semble commander à H. Mitterand sa critique des propositions de Genette³⁴ :

Je suggérerai donc [...] qu'on cherche un autre mot (pourquoi pas le mot *aspect*, plusieurs fois répété dans ce livre ?) pour désigner la structure linguistique mise en évidence par Gérard Genette. Et qu'on réserve le mot style — comme on l'a toujours fait, malgré les ambiguïtés de la prétendue *stylistique* — à un phénomène plus complexe, plus mystérieux, qui est le passage de l'exemplification à la *valorisation*, le processus par lequel un énoncé, sans rien perdre de son aspect de « perceptibilité », bien au contraire, acquiert une valeur de singularité, de beauté, de jouissance, de culture. Ne sont-ce là que des mots, usés par quelques siècles d'élitisme académique ? Les mots sont imparfaits, certes, mais ils tournent autour d'un phénomène bien réel, lui, dont il faut rendre compte et pour lequel a toujours convenu, et convient encore, le terme de *style*.

Le style est ici clairement conçu comme indissociable de la valorisation, c'est-à-dire en l'occurrence de l'appréciation esthétique (« beauté », « jouissance ») mais aussi de la relation artistique (« culture »). Dégagé de son caractère « mystérieux », le terme de *style* renvoie-t-il en substance à un « phénomène complexe » que dissoudrait obligatoirement l'inhibition méthodologique des relations esthétique et artistique ? Au vu des éléments de réflexion présentés plus haut, il nous semble que non, ce qui ne périme en rien la légitimité d'une stylistique qui, comme le fait Mitterand, revendiquerait une perspective quelque peu holistique, au sens où elle paraît vouloir englober la dynamique entière de

³³ Cf. Vouilloux 1998, p. 237.

³⁴ Cf. Mitterand 1992, p. 251. Si l'on comprend mieux la citation qui suit à l'aune de la section suivante, cela n'a rien de rédhitoire pour le présent propos.

la relation artistique (cf. *supra*, 1.b.3). Quoiqu’il en soit, il convient de souligner que l’adoption d’une perspective descriptive sur le style, ainsi constitué en objet d’étude, ne comporte ni n’emporte aucune forme de réductionnisme et, simplement, cette perspective-là n’est autre que la condition/conséquence d’une approche rationnelle du style.

Mais ce n’est pas tout : dès lors que le linguiste s’affronte à un texte relevant du régime de littéarité constitutive — où une intention esthétique se voit nécessairement assignée au texte lu, la *pratique* descriptive, pour remplir ses objectifs, non seulement peut mais gagne à rendre effectives les relations artistique et esthétique. Autrement dit, alors que la description linguistique exclut de fait les relations esthétique et artistique de son *objet* d’étude, nous estimons, d’une part, qu’une telle exclusion n’entraîne pas que le linguiste ne soit pas en mesure de rendre pleinement compte d’un style, d’autre part que la *pratique descriptive* mobilise utilement — sans préjudice pour l’objectivité de la description, quand l’objet s’y prête (*i.e.* dans des cas de littéarité constitutive), une attention qui actualise une relation esthétique et artistique³⁵.

Pour finir, on retiendra du parcours effectué jusqu’ici des points de conclusion partielle qui seront au nombre de nos présupposés théoriques³⁶ :

1. le style est une notion *trans-discursive* au sens où elle n’entretient aucun lien nécessaire avec la pratique littéraire et où, autrement dit, tout type de texte peut faire l’objet d’une attention à ses particularités stylistiques. Elle est aussi une notion *anti-générique*, au sens non paradoxal où la considération/connaissance des normes génériques s’avère primordiale pour l’étude des styles (cf. *infra*, 2.1.1.a) ;
2. l’étude des styles n’entretient pas de lien *nécessaire* avec la problématique de la littéarité (on admet que le style est un *motif* de littéarité) et, plus restrictivement, avec la fonction poétique, au sens de Jakobson. Car les phénomènes qui la concernent, d’une part, ne se réduisent pas à des *configurations* remarquables (parallélismes), d’autre part intéressent également le plan du contenu, plan problématique pour la poétique structurale³⁷. Cette ouverture à la *variété* des phénomènes va de pair avec une conception de la perception non restreinte à une *intensité forte* (cf. *infra*, 3.1.3) ;
3. l’étude des styles relevant de l’ordre rhématique du discours, il semble que les thèmes (le « ce dont on parle ») et autres « unités » textuelles apparentées, *considérés en eux-mêmes*, y soient étrangers (nous approfondirons ce point au terme du chapitre) ;
4. La prise en compte de l’*intention esthétique* relève des conditions herméneutiques de la description linguistique des styles littéraires. Mais surtout, l’autonomie de l’attention aspectuelle et la dépendance, par rapport à celle-ci, de l’appréciation esthétique offre en définitive la *condition* (espérée) d’une étude sémiotique (*i.e.* concernant un plan de l’expression et un plan du contenu) *autonome* des styles.

³⁵ Qui reste distincte de l’évaluation artistique (cf. la question du mérite artistique).

³⁶ Nous aurons l’occasion d’en formuler d’autres. On peut considérer que ces présupposés, ainsi formulés, exposent notre conception de l’étude linguistique des styles (littéraires).

³⁷ Pour un aperçu cf. Gouvard 2001, pp. 89-123. Dans la lignée jakobsonienne, mais très loin du point de vue structural, Marc Dominicy tente aujourd’hui de pallier ce déficit avec une théorie de l’« évocation » (se reporter à la bibliographie).

2) Du style dans la perspective de l’exemplification

a) De l’exemplification dans les textes

1. *Dénotation vs exemplification : présentation.* — En opposition critique avec la sémiotique de Ch. S. Peirce, la sémiotique de N. Goodman s’ordonne autour de la *symbolisation*, terme qui renvoie globalement au traditionnel « *aliquid qui stat pro aliquo* »³⁸ et dont le fonctionnement spécifique peut être rapporté à celui du symbole peircien, autrement dit à un type de signe qui fait sens sur la base d’une convention ou d’une loi. La symbolisation ainsi comprise connaît deux modes principaux de référence. Le premier est la *dénotation* (directe), le second l’*exemplification*. C’est ce dernier concept que Genette emprunte à Goodman pour en faire la clé de voûte de sa théorie du style.

Dans le cadre d’une conception du signe qu’on peut faire remonter au modèle triadique aristotélien, la *dénotation* se définit comme la relation d’un signe à ce à quoi il réfère ou signifie directement. Quant à l’*exemplification*, qui est pour ainsi dire le mode de référence inverse de la dénotation, elle est définie comme

un mode (motivé) de symbolisation, qui consiste pour un objet (qui peut être un mot) à symboliser une classe à laquelle il appartient, et dont en retour le prédicat s’applique à lui — autrement dit le dénote.³⁹

On peut raisonnablement parler dans ce cas d’*autoréférence*, dans la mesure où « exemplifier, c’est référer à une propriété qu’on possède » (*op. cit.*, p. 55). Le concept d’exemplification rend ainsi compte de la *capacité* qu’a tout objet de faire référence à ses propriétés et/ou à sa classe d’appartenance ; d’où il suit qu’un objet ne peut en principe exemplifier que les propriétés qu’il possède, qui le définissent. Pour prendre deux exemples simples mais contrastés, on dira que le mot *bref* dénote ou signifie la ‘brièveté’ et pourra avoir valeur d’exemple pour la Brièveté (en raison de son aspect monosyllabique) ou encore pour les mots français, tandis que le mot *long*, qui dénote la ‘longueur’, pourra se voir paradoxalement employé comme exemple de brièveté. Un tel paradoxe se rencontre également avec le mot *nuit* qui dénote la ‘nuit’ mais pourra en même temps et d’une certaine manière exemplifier la Clarté, en raison d’un timbre vocalique tenu pour « clair », par convention. Ces illustrations élémentaires appellent d’indispensables précisions, la première concernant la *portée opérative très étendue* du concept d’exemplification : tout objet verbal, matériel, pictural et/ou sonore peut exemplifier ses propriétés ou sa classe d’appartenance. Sauf exception, nous nous consacrerons exclusivement au cas de la sémiotique verbale.

³⁸ U. Éco détaille ainsi cette expression : « L’*aliquid* est une expression concrète (c’est-à-dire une entité physique produite par l’homme ou reconnue comme capable de faire fonction d’expression de quelque chose d’autre) ou bien une classe ou un type d’expressions concrètes possibles ». Quant à l’*aliquo* on admet que « le Renvoi peut être un individu, un concept, un état de choses, une croyance » (Éco 1988, pp. 63-64).

³⁹ Cf. Genette 1991, p. 112.

2. *Caractère ad libitum de l’exemplification et rôle du contexte.* — A. Nous avons pris soin de souligner la nature contingente de l’exemplification (« pourra »), ce qui peut s’entendre au moins de deux façons, qui notent deux aspects complémentaires. Si l’arbitraire de l’exemplification est déterminé (au sens faible du terme) ou contraint par le fait qu’un objet ne peut exemplifier que les propriétés qu’il possède, il reste que pour un objet donné l’éventail des possibles est *a priori* non limité, précisément parce que l’objet en question exemplifie *potentiellement toutes* ses propriétés et *toutes* les classes auxquelles il appartient. Ainsi, pour ce qui est des principales unités verbales, l’exemplification peut concerner aussi bien le plan du signifiant que celui du signifié, et ce à tous les niveaux de la description linguistique. Pour un mot comme *nuit* on aura, entre autres⁴⁰ :

Aspect envisagé	Exemplifications possibles
<i>Manifestation phonique du signifiant</i>	a. être monosyllabique b. finir par la diphtongue ascendante [ui] c. exprimer une paradoxale clarté
<i>Manifestation graphique du signifiant</i>	d. posséder des « jambages » verticaux e. exprimer une certaine légèreté
<i>Plan du signifié</i>	f. être de la classe des inanimés g. comporter des connotations sexuelles

Tableau IV : le mot *nuit* et ses exemplifications possibles

En regard du grand degré d’ouverture inférentielle (interprétative) propre à l’exemplification, se pose le problème de la pertinence des inférences effectuées. Si Genette paraît parfois adopter sur ce point une position libérale au motif que « chacun d’entre nous » peut appliquer « à tort ou à raison » un prédicat d’exemplification à tel objet (par ex. admettre la Clarté de *nuit* ; trouver *Guernica* sinistre en particulier du fait de la dominance du gris), il fait aussi observer que « le tribunal qui en décide n’est guère que celui de l’opinion commune » (p. 122). C’est sans doute reconnaître qu’il revient à une intersubjectivité de légiférer sur certaines inférences que thématisent les prédicats d’exemplification ; d’une façon, entre parenthèses, tout à fait conforme au fonctionnement du symbole peircien. Ainsi,

[...] si l’on pose par exemple qu’*ut* majeur est au domaine des tonalités ce que la majesté est à celui des propriétés morales, on pourra en déduire que la symphonie *Jupiter*, qui est en *ut* majeur, exemplifie métaphoriquement la majesté : d’où son titre. Si l’on pose que le gris est aux couleurs ce que la tristesse est aux sentiments, on dira que *Guernica* exemplifie métaphoriquement la désolation.⁴¹

⁴⁰ On reprend ici de manière synthétique Genette, 1991, pp. 118-119.

⁴¹ Cf. Genette 1991, p. 113.

Ces homologies (x est à Y ce que w est à Z) formulent des conventions qui sont comme des axiomes normatifs sur la base desquels il est légitime d’opérer les inférences qui réalisent telle ou telle valeur d’exemplification (majesté, désolation). Il reste que l’homologie

gris : couleur :: tristesse : sentiment

d’une part ne conduit pas directement au *mot* « désolation », qui paraît plus justifié que « sinistre » mais qui n’est pas sans connaître des termes concurrents (ex. menaçant, angoissant, sombre). Cela pose le problème du *choix de la dénomination* de ce qui est exemplifié et par là du sens, par exemple de la portée symbolique, qu’on accorde à l’objet — tout l’enjeu portant sur la valeur critique du sens conféré à l’objet. D’autre part, on note que le recours à l’homologie est contingent, dans la mesure où le thème de *Guernica* (qu’on l’induit de la scène représentée ou qu’on y accède via son cartel) suffit sans doute à motiver l’attribution d’une valeur symbolique, en l’occurrence affective ou thymique, à la couleur employée. Ces deux observations voudraient simplement illustrer le fait que « l’exemplification est [...] une référence *ad lib*, qui doit être spécifiée par le contexte » (*op. cit.*, p. 112) et pour laquelle des *interprétants* doivent être *mobilisés*, dont font partie les axiomes normatifs. Insistons-y, l’inférence qui réalise toute exemplification devrait être soumise à des *conditions herméneutiques*, au sens où la variation des contextes (dont la situation) ne restreint ni n’augmente le caractère *ad libitum* de l’exemplification mais permet ou n’autorise pas de retenir telle ou telle exemplification (y compris le choix de sa dénomination). Et le « premier » contexte, en matière d’interprétation (au sens fort), c’est le texte lui-même.

B. On peut se rappeler à ce propos une critique de M. Riffaterre épinglant l’analyse structurale du sonnet *Les Chats* de Baudelaire par R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss⁴². Relevant à juste titre que leur étude déborde le seuil des structures linguistiques (en fait, essentiellement grammaticales)⁴³, Riffaterre nous dit déceler ce point révélateur de la faiblesse d’une méthode dont nous avons rappelé plus haut les principes :

Du fait qu’une catégorie grammaticale isolée est applicable à chaque vers du poème, ils y voient une clé de la compréhension du sonnet ; ils citent une déclaration du poète qui semble donner un sens symbolique au pluriel : *Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond*. [...]. Cette argumentation rappelle la confusion faite entre féminité et genre féminin⁴⁴ ; ils semblent supposer qu’il y

⁴² Pour cette analyse de Riffaterre, cf. Delcroix, Geerts 1980.

⁴³ « [...] ils [Jakobson, Lévi-Strauss] n’en tirent pas moins des conclusions sur la signification du poème et tentent de le rattacher à l’esthétique et même à la psyché du poète [...] » (Delcroix, Geerts 1980, pp. 38-39).

⁴⁴ « Jakobson et Lévi-Strauss prennent littéralement le sens technique de féminin tel qu’on l’utilise en métrique et en grammaire et revêtent la catégorie formelle du féminin de valeurs esthétiques et même morales. [...] ce genre d’effet est concevable avec des mots qui désignent des objets concrets ou même des concepts abstraits, dans la mesure où ils peuvent être humanisés ou personnifiés, par exemple, *volupté*, qui a quelque chose de plus féminin que *plaisir*. Toutefois, on aura peine à croire qu’il en soit de même quand il s’agit d’une terminologie purement technique, quand, dans l’expression *rime masculine ou féminine*, *masculine* signifie simplement « terminé par une syllabe prononcée » et *féminine* simplement « terminé par une syllabe non accentuée » » (Riffaterre, *op. cit.*, p. 44).

a toujours une relation de base entre pluralité réelle (et ce qu’elle symbolise aux yeux de Baudelaire) et morphèmes de pluriel. Il y a de nombreuses exceptions, cela va sans dire, à cette règle générale [...] : *ténèbres* est un pluriel conventionnel, sans signification ; laissons-le à l’écart ainsi que le mot qui rime avec lui *funèbres*.⁴⁵

On retrouve ici une des questions centrales pour la poétique structuraliste, à savoir celle du *sens* des *formes*. Plus précisément, on a ici un exemple que cette poétique ne fait pas strictement correspondre au terme de « sens » le concept de *signifié* : le « sens symbolique » dont parle Riffaterre est une valeur d’exemplification qui a pour grandeur-support le ‘pluriel’ et pour interprétant la citation de Baudelaire. Autrement dit, Jakobson et Lévi-Strauss soutiennent que dans *Les Chats* le pluriel exemplifie la Pluralité. Riffaterre poursuit ainsi (nous soulignons, sauf « solitudes ») :

La citation de Baudelaire s’applique *peut-être ailleurs* mais certainement *pas ici*, et aucune interprétation du sonnet ne peut en être inférée. L’erreur des auteurs est compréhensible. Comme ils cherchaient une structure plurielle, ils avaient besoin d’un facteur de synthèse. *Le texte ne fournissait aucune base* à une telle organisation des faits, et pourtant on pouvait apposer à tous une même étiquette, laquelle exigeait un lien. Confrontés à ce dilemme, les auteurs doivent avoir saisi avec joie la coïncidence entre *solitudes* et l’aphorisme de Baudelaire : l’obsession du poète a précisément fourni l’invariant recherché⁴⁶.

On voit bien sur cet exemple en quoi les exemplifications peuvent résulter d’interprétations au sens fort mais surtout l’exception pointée par Riffaterre montre clairement que la réalisation d’exemplification est en dernier ressort fonction du texte lu (et de son intertexte). En l’occurrence, *Les Chats* viennent tout à fait ordinairement bloquer la valeur d’interprétant de la citation invoquée. Osons une généralisation : en ce qui concerne les objets verbaux, l’exemplification appelle la subordination d’une problématique du signe-renvoi (modèle de base de l’exemplification) à une *problématique du texte*, ce dernier paraissant devoir être considéré comme la *mesure* foncière de toute exemplification verbale.

3. *Les trois modes symboliques de l’exemplification*. — On aura sans doute remarqué, dans le tableau IV mais aussi au cours de la discussion précédente, que toutes les valeurs extra-dénotatives ne sont pas de même nature, ni de même niveau. On doit justement à Genette d’avoir mis un peu d’ordre dans les faits d’exemplification. L’auteur distingue les trois modes d’exemplification suivants (à la base de la pyramide) :

⁴⁵ Riffaterre, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁶ *Ibidem*.

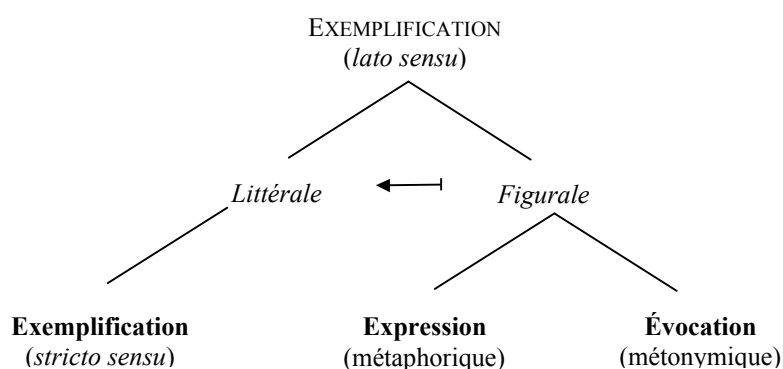


Figure III : hiérarchie des modes d'exemplification

Ce schéma, qui articule l'exemplification littérale aux exemplifications figurales, à l'image de la conception commune des tropes, résume l'affirmation selon laquelle

non seulement un objet relève toujours, plus ou moins objectivement, de plusieurs prédicats (de plusieurs classes d'appartenance), que de ce fait il peut exemplifier, mais encore chacun de ces prédicats peut être métaphoriquement ou métonymiquement interprété en plusieurs sens, que de ce fait il « exprime » ou « évoque » indirectement.⁴⁷

Autrement dit, pouvant exemplifier ceci ou cela, un mot, un texte ou une œuvre est toujours justiciable de *plusieurs prédicats rhématiques* (i.e. des propriétés perceptibles : être fait de blancs typographiques, comme la poésie de Du Bouchet, ou, sur le plan du contenu, posséder une configuration sémantique en chiasme, comme dans la formule de Gracq, *Écrivain ou plumitif, percheron ou pur sang*) lesquels peuvent être interprétés comme *exprimant* et/ou *évoquant* ceci ou cela. Par exemple, dans le tableau IV, exprimer une certaine légèreté peut se dire des jambages verticaux de *nuit* et comporter des connotations sexuelles n'est une valeur possible que parce que le mot *nuit* exemplifie littéralement la classe des inanimés du genre grammatical féminin.

4. *Exemplification générique et exemplification stylistique.* — Sans détailler les bases des inférences (ex. [ui] pour Clarté dans *nuit*), nous choisissons d'illustrer ainsi l'exemplification verbale du mot à l'œuvre complet :

⁴⁷ Cf. Genette 1997, p. 60.

Objet	Exemplification	Expression	Évocation
Le mot <i>nuit</i>	Brièveté	Clarté	Style racinien ⁴⁸
<i>Et, de ce même geste...</i> ⁴⁹	Style sublime	Élévation de la pensée	Verbe prophétique Épopée
<i>Tristesses de la lune</i> (Baudelaire)	Sonnet, Style anti-baudelairien	?	Poètes élisabéthains ⁵⁰

Tableau Va : exemples d’exemplifications verbales

Objet	Exemplification	Expression	Évocation
<i>Le Fils naturel</i> (Diderot)	« Drame bourgeois », Style coupé	Passion ⁵¹	Littérature du XVIII ^e siècle
<i>Lettres de Guez</i> de Balzac (1597-1654)	Ironie, Genre épistolaire	l’Harmonie	La Rochefoucault ⁵²

Tableau Vb : exemples d’exemplifications verbales

On s’en aperçoit aisément, il n’est pas toujours facile (c’est le lot de toute pratique descriptive) de décider si telle valeur relève de l’expression ou de l’évocation d’une part, de l’autre de s’assurer de son corrélat littéral, et inversement (qu’*exprime* au juste le poème *Tristesses de la lune* ?). Le tableau montre en outre, une fois de plus, le grand degré d’ouverture inférentielle de l’exemplification. Globalement, on y trouve des catégories génériques de natures différentes (épopée, sonnet, drame, genre épistolaire), une forme rhétorique (ironie), des styles d’auteur (style racinien, style anti-baudelairien) et deux modèles de style (style sublime, style coupé). Pour un même texte-objet

⁴⁸ Selon Genette, sans autre précision.

⁴⁹ *Et, de ce même geste énorme et surhumain / Dont il chassait les rois, Mourad chassait les mouches.* (Victor Hugo, *La Légende des siècles*, v. 132-133). On exploite ici l’étude de Dürrenmatt 2001, pp. 165-177. En voici le résumé, à titre purement informatif : « Victor Hugo n’est pas sans ignorer que l’épopée a partie liée avec un style sublime que les classiques n’ont eu de cesse de tenter de définir et de prôner. Or comment remodeler cet héritage pour le faire sien sinon en passant par l’antithèse que constituerait l’anti-sublime, mouvement seul à même de permettre l’incarnation rêvée du Verbe prophétique ».

⁵⁰ Sainte-Beuve écrit à Baudelaire au sujet des *Fleurs du mal* : « J’aime plus d’une pièce de votre volume, ces *tristesses de la Lune*, par exemple, joli sonnet qui semble de quelque poète anglais contemporain de Shakespeare » (Baudelaire, 1975, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, p. 949).

⁵¹ « Pour *Le Fils naturel*, ce sont les monologues de Dorval qui sont invoqués comme illustration de cette tendance au démembrement rythmique et syntaxique de la phrase, en liaison avec l’esthétique de l’instant et de la passion que développent les théories de l’auteur » (Gailliard 2001, p. 37).

⁵² En tant qu’héritier de cette prose classique, et pour un lecteur au moins contemporain des moralistes du XVII^e siècle, ce qui va sans dire.

l’exemplification peut donc être *diversement* générique⁵³ et stylistique. À ce titre, il paraît utile, même par provision, de distinguer parmi les *prédicats stylistiques* d’un côté les *génériques* auxquels correspondent directement des référents historiques (nervalien, symboliste, etc.), de l’autre les *spécifiques* (harmonieux, concis, figural, nerveux, etc.)⁵⁴ qui désignent une dimension stylistique particulière de l’objet et s’appliquent ainsi de manière transversale (*vs* globale pour les prédicats génériques) à un énoncé ou à un ensemble donné de textes.

Il apparaît ensuite que la valeur d’exemplification (littérale, métaphorique, métonymique) des catégories génériques est fonction des paliers linguistiques. Ainsi le vers cité de Hugo évoque l’épopée mais ne l’exemplifie pas littéralement, à la différence de *La Légende des siècles* prise comme œuvre. De même, le poème *Tristesses de la lune* exemplifie le sonnet de façon littérale mais cela ne peut se dire d’un de ses quatrains isolé qui n’évoquera qu’à la limite le sonnet (l’indice de l’évocation serait dans ce cas la métrique et la configuration des rimes). Ce qu’on peut appeler la *relativité* de l’exemplification s’observe également pour les styles individuels qui peuvent être évoqués (style racinien) ou exemplifiés (style anti-baudelairien).

La colonne réservée à l’expression mérite d’être traitée à part. Les valeurs expressives correspondent à celles de la tradition stylistique et l’expression vaut en principe pour tous les paliers (mot, phrase, texte) et niveaux linguistiques⁵⁵. Cependant, l’exemplification expressive admet des valeurs « anti-expressives » (ex. Clarté pour *nuit* ou la Féminité paradoxale que soulignaient Jakobson et Lévi-Strauss), dont la pertinence est également soumise à des conditions herméneutiques. Ainsi se manifeste, dans toute sa variété et complexité, l’exemplification dans les textes littéraires.

b) Une définition exemplificative du style

Récapitulons. En tant que mode de référence, l’exemplification s’oppose à la dénotation en ce qu’elle rend compte du fait qu’un objet réfère à ses propres propriétés et/ou à sa classe d’appartenance. À un certain niveau d’analyse, et en ce qui concerne les objets verbaux, faire basculer l’attention de la dénotation à l’exemplification c’est alors, d’une certaine manière, ignorer la signification (dénotative) au seul profit des propriétés rhématiques (*vs* thématiques) du mot, de l’énoncé ou du texte considéré⁵⁶.

⁵³ On peut en effet définir (partiellement) la notion de genre en termes d’exemplification. C’est ce que fait Schaeffer, qui emprunte lui aussi à N. Goodman son concept : « lorsque le nom générique investit le niveau de l’acte communicationnel, la relation du texte au genre est généralement exemplifiante, c’est-à-dire que le texte se borne à posséder la (ou les) propriété(s) qui le dénote(nt) et à laquelle (ou auxquelles) le nom fait référence. Cette caractéristique apparaît avec une netteté particulière au niveau des genres illocutoires (la promesse, l’assertion, la menace, etc.) ou des genres fonctionnels plus vastes, qu’ils soient oraux ou écrits, tels le sermon, la prière, etc. » (Schaeffer 1989, pp. 156-157).

⁵⁴ *Spécifiant* serait plus parlant.

⁵⁵ Ainsi pour le niveau prosodique du plan de l’expression J. Marouzeau indique : « une phrase peut être dite d’une voix grave, moyenne, haute, aiguë, suraiguë, suivant les circonstances et les dispositions, selon par exemple qu’on exprime la tristesse, la tendresse, la colère, l’ironie, le sarcasme... » (Marouzeau 1969, p. 63).

⁵⁶ Répétons-nous pour être clair, « thématique » signifie, dans une perspective non structurale, ce qu’un mot, un énoncé, un texte *dit* par opposition à ce qu’il *est*, au sens rhématique de ce qui le *compose* (d’un point de vue analytique) ou de ce dont il *est fait* (d’un point de vue synthétique), et ce à tous les niveaux linguistiques du signifiant et du signifié. Nous verrons que ce « ce dont il est fait » se traduit pour une sémantique des styles par un « la façon dont se constitue le sens ».

Autrement dit, c’est toujours considérer une grandeur linguistique pour elle-même, pour ses propriétés dont on pourra dire qu’elles exemplifient telle ou telle valeur sur tel ou tel mode symbolique (littéral, métaphorique, métonymique). Cette façon de considérer en elles-mêmes les grandeurs linguistiques, d’en faire tout le centre de l’attention, rappelle évidemment certaines thèses des Formalistes russes et en particulier celle de Jakobson pour qui la fonction poétique, on le sait, « met en évidence le côté palpable des signes » et « approfondit par là même la dichotomie fondamentale entre les signes et les objets »⁵⁷. Cependant ce qu’on peut appeler avec Genette l’*attention exemplificative* ne se concentre pas exclusivement sur les marques (fortes) de la poéticité (*i.e.* des procédés de sur-structuration tel le parallélisme) pas plus qu’elle ne parcourt l’objet pour lui-même sans motivation précise. À différents paliers et niveaux linguistiques, elle scrute les propriétés rhématiques qui intéressent, de près ou de loin, la détermination de *particularités* (ex. *La Légende des siècles* a pour particularité d’exemplifier littéralement l’épopée). D’où la définition exemplificative du style proposée par Genette (1991, p. 131) :

Le style consiste donc en l’ensemble des propriétés rhématiques exemplifiées par le discours.

Cette définition se poursuit ainsi

au niveau « formel » (c’est-à-dire, en fait, physique) du matériau phonique ou graphique, au niveau linguistique du rapport de dénotation directe, et au niveau figural de la dénotation indirecte.

La distinction entre dénotation simple et dénotation indirecte semble pouvoir être ramenée sans trop de réduction à l’opposition sens littéral/sens figuré - figural (tropologique). Par exemple, pour *nuit* on aura 1. ‘nuit’ (dénotation directe) et 2. ‘mort’ (dénotation indirecte). On est bien sûr dans une perspective qui ne s’accorde pas avec la conception du sens développée au chapitre précédent mais nous tenons que cette façon d’analyser les propriétés rhématiques du discours peut être complétée voire dépassée par une description structurale sur les plans du contenu et de l’expression. C’est, encore une fois, revendiquer d’une part la possibilité de parler du style en général dans une sphère donnée d’analyse, d’autre part, sur cette base intellectuelle, la possibilité de décrire les styles tels qu’ils existent à travers des phénomènes linguistiques, *in concreto*.

Si nous sommes à présent en mesure de saisir ce que thématise une telle définition on va voir que sa formulation comprend un certain nombre de difficultés. Avant de poursuivre dans cette voie retenons à nouveau quelques points de conclusion partielle (sans toujours expliciter le lien avec les pages précédentes) :

⁵⁷ Cf. Jakobson 1963, p. 218.

1. dans l’absolu, l’exemplification concerne toutes les propriétés rhématiques du discours mais l’ouverture inférentielle maximale de l’exemplification (dont fait partie intégrante le choix du terme qui la nomme), et au fond son caractère *ad libitum*, devrait être soumise à des conditions herméneutiques (prise en compte des différents types de contexte, dont la situation de communication) ;
2. on en conclut que le *texte* est la mesure foncière de toute exemplification verbale, et plus largement, il apparaît que la question du style exige d’être posée dans le cadre d’une *problématique du texte* ;
3. il existe une *relativité* de l’exemplification selon laquelle les valeurs spéciales (littérales, figurales) de l’exemplification générique comme stylistique dépendent de la nature de la suite linguistique considérée (mot, énoncé, texte). De même que tout texte exemplifie plusieurs dimensions stylistiques à la fois, toute œuvre est susceptible de renvoyer à *plusieurs styles à la fois* (auteur, école, œuvre). En outre, la *relativité* de l’exemplification stylistique témoigne très clairement de la *variabilité* de l’*objet style* selon « l’étendue textuelle » (du mot à l’œuvre) considérée ;
4. dans le détail, il semble raisonnable de convenir que des prédicats stylistiques *génériques* impliquent une relation *globale* à la suite linguistique considérée, alors que des prédicats *spécifiques* impliquent une relation *transversale* à l’énoncé ou au texte. On considère ainsi qu’à la visée d’un style quelconque doit correspondre une *verbalisation* (un mot, un syntagme) car ces verbalisations ne sont autres que les dénominations sans lesquelles l’exemplification n’a aucune espèce de pertinence ;
5. si l’on admet le caractère très discuté, voire aporétique, d’un *style innommé*, il faut convenir du caractère fondamental de la verbalisation (ou lexicalisation) du style et/ou des « traits » de style choisis.

L’explicitation de ces présupposés vient s’ajouter aux quatre premiers. Il nous faut maintenant en approfondir certains et tirer les conséquences d’autres dans la perspective d’une linguistique des styles. La première de ces conséquences est la suivante : la *pluralité* d’exemplification stylistique pour une même œuvre et la *variabilité* de l’objet style selon la matière textuelle considérée nous enjoignent de décider d’un objet d’étude défini. Notre propos se concentre donc désormais sur le style *individuel* (*i.e.* relativement à une *œuvre*) qui est le véritable objet stylistique de ce travail.

1.3. Orientations pour une description linguistique des styles

1) Le style dans les textes

a) Continu vs discontinu

Quels critères permettent de décider de la valeur d’exemplification *stylistique* d’un phénomène linguistique ? La réponse n’est pas simple et l’on peut commencer par faire observer que cette difficulté, qui rappelle un des thèmes problématiques de la poétique structurale, n’en est sans doute

qu’un cas parallèle⁵⁸. Traditionnellement, depuis la *Rhétorique* d’Aristote, l’*écart* par rapport à la norme domine les critères d’analyse censés rendre compte de la perceptibilité du style. On s’accorde aujourd’hui sur les difficultés que pose et les impasses où conduit ce critère dont la réalité linguistique n’a rien d’univoque⁵⁹. Il convient cependant, pour faire bonne mesure, de se souvenir ici que Léo Spitzer assignait un rôle primordial à l’*écart*

Quand je lisais des romans français modernes, j’avais pris l’habitude de souligner les expressions dont l’*écart* me frappait par rapport à l’usage général ; et souvent, les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance⁶⁰.

en l’incluant dans un processus critique, de type globalisant, dont Starobinski résume parfaitement les étapes :

Apercevoir un *écart* stylistique par rapport à l’usage moyen ; évaluer cet *écart*, qualifier sa signification expressive ; concilier cette découverte avec le ton et l’esprit général de l’œuvre ; à partir de là, définir plus amplement le caractère spécifique du génie créateur et, à travers lui, une tendance de l’époque : tel est le mouvement que s’assigne au départ la critique spitzérienne⁶¹.

La norme linguistique existe bel et bien, l’*écart* existe aussi et peut être compté au nombre des moyens de l’étude de style⁶². Ce n’est pas ce que pense M. Riffaterre qui, dans ses *Essais de stylistique structurale*, développe une conception du style au plus près des phénomènes qui entend répondre à la non pertinence de la norme linguistique en matière d’analyse stylistique⁶³. Il s’agit de « substituer le contexte à la norme »⁶⁴. Le style, bien que ce mot nous semble un peu trop fort ici (on verra pourquoi ultérieurement), résulte alors des déviations normées par le *contexte*, le procédé/effet stylistique se concevant comme un fait inattendu, un *contraste*, qui s’impose à l’attention du lecteur dans le parcours séquentiel ou linéaire du texte. Les concepts solidaires de *linéarité*, de *contraste* et de *contexte* sous-tendent alors la définition du style :

⁵⁸ N. Ruwet se demandait jadis : « en admettant que la projection des rapports d’équivalence sur la chaîne syntagmatique joue un rôle capital en poésie, il se pose un problème théorique très grave, que personne n’a réellement abordé : quelles équivalences doivent être tenues pour pertinentes ? Autrement dit, au nom de quoi décide-t-on que tel ou tel élément linguistique est pertinent ou non du point de vue poétique ? (Ruwet 1972, p. 215).

⁵⁹ Le terme d’*écart* renvoie à diverses manières de répondre, d’interpréter les phénomènes linguistiques en termes d’a-normalité (ex. *écart qualitatif*, *écart quantitatif*) qu’on ne détaillera pas. Cf. e.g. Ricœur P., 1975, « *Écart et réduction d’écart* » dans *La métaphore vive*, Paris, Seuil, pp. 191-200 ; également, « La notion d’écart » in Molino, Gardes-Tamine 1992, pp. 121-124.

⁶⁰ Cf. Spitzer 1980, p. 54.

⁶¹ Cf. Starobinski 1970, pp. 50-51.

⁶² Pour une définition de la *norme linguistique* cf. *infra*, 2.2.1.a.

⁶³ « Elle n’est pas pertinente parce que les lecteurs fondent leurs jugements (et les auteurs leurs procédés) non pas sur une norme idéale mais sur leurs conceptions personnelles de ce qui est accepté comme norme (par exemple, ce que le lecteur « aurait dit » à la place de l’auteur) » (Riffaterre 1971, pp. 53-54).

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 55.

Le style n’est pas fait d’une succession de figures, de tropes, de procédés ; ce n’est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d’un texte, c’est une séquence d’éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués, de dyades, de groupes binaires dont les pôles (contexte, contraste par rapport à ce contexte) sont inséparables, inexistantes indépendamment l’un de l’autre (chaque fait de style comprend donc un contexte et un contraste)⁶⁵.

Les phénomènes qui illustrent cette conception sont innombrables. Entre autres exemples, Riffaterre convoque ce vers connu du *Cid* de Corneille : *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*. Ici le rôle du contexte est dit joué par *obscur*, celui de l’unité responsable du contraste est joué par *clarté*. Leur collocation compose un microcontexte (un oxymore) d’où résulte l’effet stylistique (notons, au passage, que l’inverse tombe davantage sous le sens). Il en va de même aux autres niveaux linguistiques. Ainsi une suite linguistique donnée peut faire se succéder une suite d’ordres normaux Sujet-Verbe et un ordre Verbe-Sujet anormal, dont la présence contraste avec la morphosyntaxe antérieure et d’où résulte l’effet stylistique. Ce qui intéresse Riffaterre ce sont donc les éléments saillants, l’effet stylistique créant une *discontinuité* qui arrête l’attention sur le signe dans la chaîne syntagmatique. Genette défend précisément une conception inverse du style. Ainsi, au terme de sa démonstration, Genette dénonce ce qu’il appelle lui-même « la conception *discontinue* du style » :

Mais la définition traditionnelle [du style] présentait un autre inconvénient, évidemment lié au premier, que l’on retrouve illustré (implicitement, puisqu’elle ne s’embarrasse guère de définitions) dans la pratique de la stylistique littéraire : celui d’une conception *discontinue* du style, comme constitué d’une série d’accidents ponctuels échelonnés au long d’un *continuum* linguistique (celui du texte), comme les cailloux du Petit Poucet — qu’il s’agit de détecter, d’identifier et d’interpréter comme autant de « faits de style » ou de « traits stylistiques » en quelque sorte autonomes.⁶⁶

Sont particulièrement visées la « vision atomiste » de Spitzer (*i.e.* son attention au *détail*) et de Riffaterre (le privilège qu’il accorde aux éléments *marqués*)⁶⁷. Genette s’oppose ainsi à cette conséquence centrale de ce que J.M. Schaeffer reverse à la *doxa* de la stylistique littéraire⁶⁸ : dès lors que le style est un fait textuel discontinu, il suit qu’il y a des textes avec et des textes sans style. Une position jugée absurde, dans la mesure où il suit de la définition exemplificatrice du style que ce dernier « est le versant perceptible du discours, qui par définition l’accompagne de part en part sans

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 65-66.

⁶⁶ Cf. Genette 1991, pp. 132-133. Le premier « inconvénient » concerne les « oripeaux affectivistes » dont la tradition ballyenne crédite le style.

⁶⁷ Au crédit de Riffaterre, et pour ne pas sombrer dans la caricature, on notera que c’est pourtant toute une cinématique qui est prévue par son modèle : « Un aspect essentiel de la notion de contexte, c’est qu’il n’y a pas de contexte constant, et l’ensemble de l’œuvre ne constitue pas un contexte, pas plus que l’idiolecte du texte ne constitue une norme. Il y a variation continue d’un fait de style à l’autre, transformation continue de la fonction des faits de style de contraste (par rapport à ce qui les précède) à contexte (par rapport à ce qui les suit). La notion de contexte intègre la notion de norme à celle de variable. » (Riffaterre 1971, p. 89).

⁶⁸ « Le style comme lieu de la singularité subjective, le style comme expression (affective, intellectuelle), le style comme écart, le style comme fait textuel discontinu, le style comme signe de l’art » (Schaeffer 1997, p. 16).

interruption ni fluctuation »⁶⁹. On comprend ce qu’il s’agit à tout prix d’éviter : une saisie *sécante* du style dans la suite linguistique lue



qui en même temps *sépare* les phénomènes stylistiquement qualifiés (dont il faut ensuite s’ingénier à restituer la cohérence d’ensemble), et *désolidarise* l’objet-style de son milieu textuel, de la *textualité* (comprise comme cette propriété qui rend un texte irréductible à un simple ensemble de phrases), soit schématiquement



Tout cela va dans le sens de l’épistémè actuelle dans les sciences humaines où l’opposition continu vs discontinu a connu ces dernières années une actualité critique en nette faveur du premier terme. Cependant, tout cela pourrait aussi bien rester lettre morte, ou du moins partiellement inaccessible, sans théorie linguistique adéquate, c’est-à-dire respectueuse de la *textualité*. En fait, l’enjeu du style semble d’abord être celui des singularités textuelles en général vis-à-vis desquelles il s’agit d’éviter le réductionnisme des « aberrations techniciennes » dont parle Saint-Gérand :

ni le mot, ni la syntaxe, ni la morphologie, ni la rhétorique, ni la rythmique, ni même les genres littéraires [...] envisagés comme simples procédés mécaniques ne sont suffisants à caractériser et décrire la spécificité d’une écriture singulière perçue sous l’éclairage d’une lecture individuelle. Un texte n’est pas formellement réductible à la simple somme de ses constituants [...] ⁷⁰

Dès lors la description linguistique du style, qui n’est accessible qu’à travers la singularité des textes particuliers d’un *corpus*⁷¹, n’appelle-t-elle pas une linguistique des textes qui soit en premier lieu en mesure de décrire le *caractère* du texte isolé ? Ce sera un de nos axes de recherche.

⁶⁹ Cf. Genette 1991, p. 135.

⁷⁰ Cf. Saint-Gérand 1995, p. 13.

⁷¹ Nous définirons cette notion avec Rastier : « Un corpus est un regroupement structuré de textes intégraux, documentés, éventuellement enrichis par des étiquetages, et rassemblés : (i) de manière théorique réflexive en tenant compte des discours et des genres, et (ii) de manière pratique en vue d’une gamme d’applications » (Rastier 2004).

b) Quelle conception du texte pour une conception continuiste du style ?

A. A notre avis, le fait que Genette mette essentiellement l’accent sur l’*élocution* et, plus précisément, considère le « *discours* » (voir sa définition du style)⁷², la phrase et ses éléments, comme le lieu du style (sans parler de la sémiotique du signe qui enveloppe toute sa réflexion) fait apparemment difficulté à cet égard⁷³. La question qui se pose est la suivante : cette conception linguistique n’est-elle pas trop limitative, ne définit-elle pas un ordre trop restreint de phénoménalité (linguistique) en regard d’une conception continuiste du style ? Le but est-il grevé par les moyens ? Ce qui apparaît comme une linguistique restreinte à la phrase et à « ses éléments » ne contredit-elle pas *ab ovo* le projet continuiste ?

Sans détailler les raisons, on peut affirmer qu’une certaine conception du texte, donc assumant pleinement la textualité, est un minimum requis. Parmi les tenants de la linguistique textuelle, Jean-Michel Adam emprunte également la voie du continu. Promouvant une redéfinition du style en linguistique :

Il me semble [...] nécessaire de se demander sur quelles bases la linguistique peut définir le concept de style et, avec lui, les anciennes frontières disciplinaires. Dans la mesure où, comme le dit d’ailleurs Molinié⁷⁴, le texte est l’unité de base de la discipline [...]⁷⁵

il insiste, à juste titre, pour replacer la notion de style dans l’activité de parole, les paroles des individus étant l’espace effectif du style. Mais s’il s’agit de situer d’emblée le style dans l’activité discursive dans un rapport étroit avec les textes et les genres, il reste que pour cet auteur le texte est envisagé comme une combinatoire syntaxique, une texture morphosyntaxique, bref comme une structure compositionnelle⁷⁶. Cette conception distributionnelle du texte est aussi celle de Molinié⁷⁷. Sans doute est-elle en mesure de s’affronter au style, au sens où cette conception assume bel et bien une part de la textualité.

B. Dans le principe, la conception linguistique que présuppose toute étude méthodique d’un style constitue déjà une définition des limites phénoménales de ce dernier. Plus spécialement, un texte

⁷² Un terme qui semble devoir être interprété au sens que lui donne E. Benveniste, qui conclut ainsi sur les niveaux de l’analyse linguistique : « C’est là le dernier niveau que notre analyse atteigne, celui de la phrase, dont nous avons dit ci-dessus qu’il ne représentait pas simplement un degré de plus dans l’étendue du segment considéré. Avec la phrase une limite est franchie, nous entrons dans un nouveau domaine » (Benveniste 1966, p. 128). On le sait, ce domaine-là, est celui de l’*analyse du discours*.

⁷³ Pour Genette le terme de *style* est en effet réservé à « des propriétés formelles du discours qui se manifestent à l’échelle des microstructures proprement linguistiques, c’est-à-dire de la phrase et de ses éléments » (Genette 1991, p. 143).

⁷⁴ Cf. Molinié 1993, pp. 7-45.

⁷⁵ Cf. Adam 2002, p. 72.

⁷⁶ C’est très visible dans les analyses de textes que propose Adam 1997 ; cf. aussi Ch. 1, 1.2.1.

⁷⁷ Sur fond d’un appareil descriptif essentiellement morphosyntaxique, le texte est explicitement conçu comme « montage » : « Justement, le texte est un montage, par un côté ou par l’autre : montage de structures langagières à la production, y compris montage, plus automatique, des modèles généraux d’expression par rapport aux types fondamentaux du discours » (Molinié 1986, p. 168).

peut faire l’objet, de la part du linguiste, de diverses approches méthodiques ou de points de vue théoriques qui, s’ils sont valides dans leur ordre, se révèlent d’une portée descriptive inégale une fois rapportés à la problématique du sens (*vs* signification) et confrontés au fait de la textualité. Cela se traduit, par exemple, par une certaine secondarisation des genres chez Adam, pour qui « une progression trop forte, sans cohésion suffisante — autrement dit sans reprise-répétition suffisante —, engendre, elle aussi, un effet de non-texte »⁷⁸. Si bien que l’objet d’Adam, rapporté à la question du sens, semble être de décrire les propriétés du texte dans les limites de l’évidence dialogale ou encore de la « bonne forme » du sens textuel. Autrement dit, c’est de *facteurs d’homogénéisation du sens textuel* qu’il rend compte. Dès lors, on comprend que pour lui l’*hétérogénéité* textuelle relève de la variabilité des rapports entre des *unités grammaticales* (propositions, macro-propositions, séquences) : « le texte est une structure *séquentielle* fondamentalement hétérogène »⁷⁹.

C. Bref, il y a d’un côté les textes, et les contraintes empiriques qu’ils impliquent, et de l’autre des points de vue définissant des objets d’étude qui admettent et/ou incluent plus ou moins les contraintes en question. En particulier, si tenir compte du discours c’est sans aucun doute une manière d’aborder les textes, il est aussi sûr que le présupposé texte/non-texte marque une limitation dans leur traitement théorique. Car si la linguistique textuelle cherche résolument à se démarquer du modèle grammatical, elle en reste toutefois dépendante en prenant la phrase ou la proposition pour unité de base. Pour notre propos, on retiendra que le corrélat de ces positions est une mise entre parenthèses de la dimension interprétative du texte. En définitive, en ce qui concerne la description du style, nous sommes amené à insister sur

1. la nécessité de substituer à la notion de discours (dont l’unité de base demeure la phrase) celle de texte ;
2. la nécessité de doubler la conception distributionnelle du texte par une conception morpho-sémantique du texte, dans la mesure où conduire l’attention aux styles jusque dans l’espace de constitution du sens textuel permet de réaliser au plus près, semble-t-il, le projet d’une conception « continuiste » du style.

C’est notre second axe de recherche.

2) *Le style en son principe dynamique*

A. La question du style peut être rapportée à nos attitudes attentionnelles vis-à-vis de phénomènes visuels, sonores, verbaux. Dans une approche « à la fois *pansémiotique* et *transdisciplinaire* »⁸⁰, on peut en effet considérer l’attention aux styles en général comme une activité de différenciation par rapport à des objets dont on cherche à isoler la singularité. Considérant la notion de style comme « transversale à un ensemble de pratiques et d’expériences extrêmement diversifiées » Vouilloux fait ainsi l’hypothèse que

⁷⁸ Cf. Adam 1990, p. 45.

⁷⁹ Adam, *op. cit.*, p. 117, nous soulignons.

⁸⁰ Cf. Vouilloux 1998, p. 234.

l’attention au(x) style(s) participe plus généralement d’une disposition anthropologique à relever des « ressemblances de famille », à remarquer des similitudes et à en détacher des différences (...).⁸¹

Mais cette disposition à organiser des ensembles par différenciation, qui se confond sans doute avec une compulsion à interpréter l’univers sémiotique où nous évoluons, embrasse évidemment bien plus que l’objet-style. Ainsi lorsque Goodman écrit qu’« Un trait stylistique est un trait exemplifié par une œuvre qui permet de la ranger dans des ensembles (*bodies*) significatifs d’œuvres » rien n’interdit de reprendre sa définition pour dire la même chose des traits génériques⁸². De fait, la définition *exemplificatrice* du style que propose Genette doit être considérée comme trop générale pour s’appliquer spécialement au style parce que cette définition autorise la substitution de « style » à « genre » ou à toute autre catégorie poétique générale (ce que montrent les Tableaux Va et Vb). En ce sens, même s’il ne s’agit pas là d’un caractère spécifique, on doit admettre que toute description linguistique des styles est *orientée par la question de l’exemplification* parce qu’elle est toujours en quête d’une certaine « convenance », de l’« invariant de référence » ou du « principe de singularité » propre à l’ensemble des faits observés. Par là, la linguistique des styles inclut nécessairement une *sémiotique seconde* (pour nous structurale) dans sa pratique descriptive au point que l’étude méthodique des styles paraît engager deux sémiotiques distinctes mais articulées : une sémiotique du signe (symbole), qui fonde la définition exemplificatrice du style, et une sémiotique proprement linguistique, qui permet de *décrire* la singularité d’un style particulier. C’est là semble-t-il un principe inaliénable de cette sorte de pratique descriptive.

B. En deçà, l’attention au(x) style(s) des textes spécifie un projet de description qui donne ou ouvre sur l’herméneutique. Cette idée peut recevoir la formulation suivante : la description linguistique des styles, d’une part fait plus que décrire des relations entre signifiants et signifiés, vise en quelque sorte *plus* que la structure, en ce qu’elle se focalise sur des phénomènes linguistiques à valeur d’exemplification — l’horizon de la description étant fait, au fond, de propriétés rhématiques exemplifiées. D’autre part, s’il est clair qu’elle fait moins qu’interpréter⁸³ il reste que la description d’un style offre un accès majeur à la compréhension des textes. Pourquoi ? Parce que tout style particulier se définit par des *principes de singularisation*. Ces principes sont *actualisés* par les grandeurs linguistiques *exemplificatrices* situées dans les textes dont la lecture, *par une longue familiarisation avec la constitution du sens textuel* (*i.e.* engageant la réalisation de rapports sémiotiques entre le plan de l’expression et celui du contenu) dans un corpus, permet l’accès aux particularités d’un style. Or cette recherche de la cohésion d’un corpus dégage des lignes de force qui intéressent de fait la saisie d’une cohérence d’ensemble, dans un premier temps. En somme, la

⁸¹ Cf. Vouilloux 2000, pp. 894-895.

⁸² Cf. Goodman 1984, p. 131. Cité par Genette.

⁸³ L’objet d’une description linguistique des styles n’est pas superposable à celui d’une stylistique, en particulier parce qu’il n’intègre aucun propos herméneutique et reste ainsi, notamment, en deçà de la compréhension. On peut rappeler les objections qu’adressait Stanley Fish, il y a une vingtaine d’années, aux praticiens de la stylistique (Fish 1981).

description linguistique des styles prend place dans une logique nécessairement *circulaire* qui engage le parcours d’un corpus, soit schématiquement (pour une illustration, cf. *infra*, 3.2.2.b) :

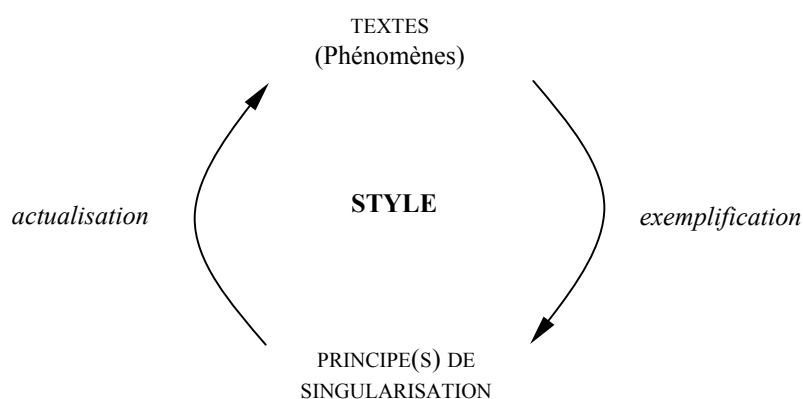


Figure IV : le style en son principe dynamique (d’un point de vue descriptif)

Attendu que cette représentation convient à la question du style mais n’en est pas spécifique (sur la difficulté de distinguer le style du genre à ce niveau de généralité, cf. *infra*, 2.1.1.a), une linguistique des styles digne de ce nom devrait en définitive — tout en gardant le cap continuiste — être en mesure d’éclairer :

1. la différence entre genre et style ;
2. la nature du/des principe(s) de singularisation en jeu dans le corpus d’étude ;
3. la façon dont ces derniers s’actualisent dans les phénomènes et font ainsi percevoir autrement les passages du texte concernés ;
4. l’importance des niveaux du texte (les faits de style sont-ils tous au niveau des microstructures ?).

Ce sont les derniers axes de recherche auxquelles nous allons tenter d’apporter des éléments de compréhension dans l’ordre de phénoménalité qui est celui d’une sémantique interprétative.

2. LES VOIES DE LA CARACTÉRISATION SÉMANTIQUE DES STYLES

En exposant des propositions descriptives pour la caractérisation sémantique des styles, les pages suivantes ciblent doublement leur propos : 1. elles situent la réflexion au plan sémantique ; 2. elles privilégient un corpus fait des textes d’une œuvre identifiée, sans toutefois exclure une probable pertinence des propositions faites vis-à-vis d’autres types de référent stylistique (époque, école). À ce titre, il faut encore préciser que la situation de description envisagée ici se donne un cadre particulier. Elle suppose en effet un corpus de textes qui ne sont pas familiers et qu’on ne souhaite ni réduire à des catégories génériques connues ni ramener, à la première lecture, à telle ou telle manière (ex. un style « hugolien »). C’est donc la description d’une *singularité individuelle* qui est visée en principe.

Remarque : Cette situation, qui est aussi celle de notre étude des œuvres de J. Dupin et de G. Macé, comporte un volet méthodologique qu’une distinction faite par F.D.E. Schleiermacher, à la fin de son abrégé de 1819, nous aidera à clarifier. Le théologien reconnaît deux méthodes complémentaires pour mettre en œuvre l’interprétation technique⁸⁴ :

La [méthode] divinatoire est celle dans laquelle, en se transformant, pour ainsi dire, soi-même en l’autre, on cherche à saisir immédiatement l’individuel. La [méthode] comparative pose tout d’abord celui qu’il faut comprendre comme un universel et découvre le particulier ensuite en faisant une comparaison avec d’autres qui sont compris sous le même universel⁸⁵.

Toutes proportions gardées, on peut dire que nous avons exclusivement opté pour une méthode de type « divinatoire » au sens où le dégagement des singularités individuelles ne résulte pas d’un travail de comparaison entre l’œuvre étudiée et d’autres œuvres mais d’un parcours exclusif de l’œuvre. Dans cette optique, la connaissance du genre joue évidemment un rôle important. De même la description peut recourir à l’entour culturel impliqué par le corpus : pour un corpus littéraire, la connaissance des orientations esthétiques générales permet de contrôler ce qu’on estime n’appartenir qu’à l’objet décrit.

Abstraitement, il serait possible de dire que nos propositions descriptives doivent au fond leur existence au couple différence / répétition — la différence étant, de façon élémentaire, le produit de la différenciation de deux grandeurs linguistiques, la répétition désignant la perception d’un phénomène actuel et en même temps reçu comme révolu, d’où résulte l’impression du même. Plus précisément, le dispositif proposé tient à la possibilité de repérer et en fait de constituer, par une longue familiarisation avec un ensemble de textes, d’une part des récurrences de dynamiques interprétatives diverses, d’autre part des principes rationnels d’accès à la cohésion d’ensemble du corpus. Cette partie de chapitre comporte ainsi deux sous-parties complémentaires qui exposent chacune un versant de l’étude sémantique des styles. Elle voudrait apporter des éléments de réponse à la question suivante : *soit un corpus défini, quelles voies peut-on emprunter dès lors qu’il s’agit de cerner les formes⁸⁶ de singularisation qui font de phénomènes linguistiques autant de variations stylistiques saisies dans la perception et l’interprétation des textes lus ?*

⁸⁴ Cette interprétation s’oppose à l’interprétation grammaticale, ce que Peter Szondi glose ainsi : « La compréhension comporte donc deux aspects et n’existe pas sans leur compénétration. Le premier aspect — considération du discours dans sa liaison à la totalité de la langue — utilise l’interprétation grammaticale, le second — considération du discours dans sa liaison à la pensée de son auteur — utilise l’interprétation psychologique, que Schleiermacher appelle aussi « interprétation technique » » (Szondi 1975).

⁸⁵ Cf. Schleiermacher 1987, p. 150.

⁸⁶ Qui s’apparentent aux *principes* de la section précédente mais qui s’en distinguent par leur lien nécessaire avec des phénomènes *textuels*.

2.1. Le mode du rapprochement

On peut concevoir d’accéder aux *formes de singularisation* d’une œuvre par deux voies principales ramifiées chacune en différentes directions. L’une de ces voies concerne la récurrence de phénomènes d’ordre local (aux paliers micro- et mésosémantique), l’autre intéresse le rapprochement de différents phénomènes sémantiques. Un tel rapprochement conduit à dégager des principes d’accès à la cohésion du corpus tant au niveau global (au palier du texte) que de façon transversale (mise en rapport des trois paliers de la description⁸⁷). On pourrait convenir de nommer ces principes, au nombre de deux, le principe d’organisation et le principe d’unification. Par provision, mais non sans avoir quelques raisons de proposer ces dénominations, nous parlerons plus spécialement de *ligne stylistique* et de *schème d’unification*.

1) Les lignes stylistiques

Considérés dans leur principe de fonctionnement, le genre et le style apparaissent très difficiles voire impossibles à distinguer. L’examen de ce fait nous conduit à isoler une première forme de caractérisation des singularités individuelles, les lignes stylistiques.

a) Genre vs style

En suivant Genette, on peut partir de l’idée que toute identification de style s’accompagne nécessairement de la construction d’un « modèle »⁸⁸ défini par un ensemble de traits caractéristiques :

Même le style le plus radicalement original ne peut être identifié sans construction d’un modèle plus ou moins commun (c’est l’*étymon* spitzérien) à tous ses traits caractéristiques [...]. Les qualifications stylistiques ne sont jamais purement immanentes, mais toujours transcendantes et *typiques*. Quelle que soit l’exiguïté du corpus considéré — si l’on estime par exemple qu’il y a un style propre non pas à Flaubert en général, non pas aux *Trois contes* en général, mais à tel de ces trois contes en particulier —, l’identification et la qualification de ce style déterminent un modèle de compétence capable d’engendrer un nombre indéfini de pages conformes à ce modèle.⁸⁹

Si tout semble dit sur le style dans ces quelques lignes, les choses sont pourtant loin d’aller de soi. En effet, rien n’empêche, dans le principe, de voir en chaque genre « un modèle de compétence capable d’engendrer un nombre indéfini de pages conformes », sous entendu à l’horizon d’attentes. On a déjà eu l’occasion de soulever cette difficulté à propos de la définition strictement exemplificative du style que donne Genette (cf. *supra*, 1.2.2.b).

⁸⁷ Cf. Ch.I, 1.1.4.

⁸⁸ Une dénomination au moins plus heureuse que *type*, qui semble elle plus détachée des textes comme production historiquement située.

⁸⁹ Cf. Genette 1991, p. 136.

La difficulté à proposer une définition du style qui ne soit pas également applicable au genre se rencontre ailleurs, en linguistique. C’est clairement le cas pour la sémantique interprétative de Rastier où l’on relève une définition relativement peu spécifiante du style :

comme les trois degrés de systémativité structurent chacune des composantes du contenu comme de l’expression, de la même façon que l’on peut définir un genre comme une interaction sociolectale entre composantes, on peut définir un style comme une *interaction idiolectale entre composantes*. Cette interaction est d’un rang inférieur par rapport au genre, car elle intéresse des corpus moins étendus, mais en revanche ses prescriptions sont plus systématiques et plus fortes.⁹⁰

Le caractère peu spécifiant de cette définition tient simplement au fait que tout texte isolé peut également être défini comme une interaction de composantes sémantiques. Par ailleurs, cette autre définition du genre proposée par Rastier, selon laquelle le genre est un « programme de prescriptions positives et négatives (et de licences) qui règlent la production et l’interprétation d’un texte »⁹¹, paraît pouvoir s’appliquer en tous points au style ; ce qui nous renvoie à nouveau à l’idée d’un « modèle de compétence » comme commune mesure au genre et au style. C’est pourquoi il est indispensable d’ajouter qu’entre le genre et le style la différence tient : 1. à la nature éminemment sociale des normes génériques ; 2. à la dimension du corpus embrassé ; 3. au degré de systémativité, plus fort pour le style. Notons encore que cette façon de rapporter la définition du style à celle du genre, comme on rapporte naturellement l’idiolectal au sociolectal, ne fait qu’entériner le rôle crucial du genre qui, en la matière, intervient comme un principe fondamental de différenciation et plus simplement d’identification du style (il en va d’ailleurs de même pour la description des caractères propres de tout texte isolé)⁹². Faut-il dès lors s’en tenir à ces précisions très nécessaires et reconnaître que vouloir chercher à ce niveau de généralité la différence spécifique (de nature) entre le genre et le style ne mène nulle part ? Nous répondrons par l’affirmative. Il reste que la définition du style de Rastier implique la présence de certains genres et d’une certaine perspective sur le style. Tâchons d’en savoir plus sur cette relation complexe entre genre et style.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 180.

⁹¹ Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 222.

⁹² Rastier note à juste titre que « les spécificités stylistiques ne sont définissables que relativement aux normes de genre — et, secondairement, aux normes de discours » (Rastier 2001a, p. 233). Larthomas dit à peu près la même chose : « Les conditions mêmes et les caractères de l’acte d’énonciation supposent chaque fois le choix d’un genre, choix qui, dans une grande mesure détermine le style. » (Larthomas 1994, p. 3).

b) Le style dans une perspective macrosémantique

A. À ce point de la discussion, l’essentiel consiste à bien comprendre ce qui est effectivement en jeu dès lors qu’on propose de définir le style par une interaction *idiolectale*⁹³ entre composantes sémantiques. Pour le savoir, permettons-nous une citation de citations pour illustrer la proposition de Rastier concernant la description sémantique des genres :

Pour le verso du premier feuillet, il est un précepte ancien du *renga* : *printemps au quatre, arbre au huit*, ce qui veut dire qu’au quatrième verset l’on évite le printemps, et au huitième les plantes à grand développement. Cela afin de ne pas faire obstacle aux fleurs.⁹⁴

Le genre du *renga* se caractérise donc, partiellement, par un jeu réglé des composantes thématique et tactique. À l’évidence, ce qui rend une telle description possible tient à une certaine adéquation entre le dispositif conceptuel de la sémantique interprétative et la nature même du *renga*. En ce qui concerne le dispositif, il doit être clair que l’expression « interaction de composantes », d’une part, signifie qu’on se situe au palier macrosémantique et, d’autre part, demeure vague là où, dans les faits, ce sont des grandeurs spécifiques qui sont concernées par l’interaction et non pas, à strictement parler, les composantes elles-mêmes. Plus exactement, l’interaction ne regarde pas directement l’activité micro- et mésosémantique, aux paliers du mot et de la phrase, mais se situe au niveau des grandeurs sémantiques de rang supérieur comme les thèmes, les acteurs, les foyers énonciatifs, etc. Pour reprendre une distinction de J.M. Schaeffer, on peut dire qu’une telle conception de la caractérisation générique des textes opère, pour l’essentiel, au plan de l’acte discursif réalisé et non au plan du cadre communicationnel⁹⁵. Or, et en tenant compte du fait que « la majorité des noms de genre investissent à la fois l’acte communicationnel et le message exprimé »⁹⁶, force est de reconnaître que les genres doivent aussi, en creux, leur identité à l’indétermination de tel(s) ou tel(s) niveau(x) de leur définition. Ainsi le *sonnet*, qui prescrit globalement un contraste sémantique marqué entre l’octave et le sizain, ne comprend toutefois aucune interaction définie entre la tactique et une thématique spécifique, à la différence du *renga*. De fait, la description de certains genres peut se révéler, pour ainsi dire, hors de portée de la sémantique interprétative, comme cela semble être le cas, par exemple, pour le *sermon* (défini par sa seule visée pragmatique) ou encore le *poème en prose*, dont on ne saurait dire quelle

⁹³ L’emploi de cet adjectif peut surprendre, nous verrons plus loin pourquoi (cf. *infra*, 2.1.a). Mais la chose n’étant pas réhilitoire, on fera ici comme si cet emploi allait de soi.

⁹⁴ Cf. Rastier 1989, p. 100. La citation originale est de Hattori Tohō (*Traité de poétique — Le Haïkai selon Bashō*, 1983, trad. Sieffert, Paris, P.O.F., p. 115) qui cite lui-même le poète Bashō.

⁹⁵ Cf. Schaeffer 1989, pp. 64-129. Brièvement, Schaeffer distingue au plan de l’acte communicationnel les niveaux de l’énonciation, de la destination, de la fonction, et au plan de l’acte discursif réalisé (*i.e.* du texte), les niveaux sémantique (qui comprend la thématique et la « figurativité ») et syntaxique (qui comprend non seulement les facteurs grammaticaux mais aussi les traits prosodiques, les niveaux de style, etc.). Le dispositif de Rastier se révèle ainsi partiellement à cheval sur ces deux plans, la dialogique incluant un aspect du niveau énonciatif, celui des modalités d’énonciation, la composante thématique étant naturellement située au « niveau sémantique » de Schaeffer. L’important, pour notre propos, est de noter toute la complexité attestée qu’impliquent les rapports texte/genre.

⁹⁶ Schaeffer, *op. cit.*, p. 122.

interaction sémantique le définit — ce qui en fait certainement un genre problématique⁹⁷. Il y a donc lieu de, et surtout intérêt à, estimer à sa juste valeur la capacité descriptive de cette approche strictement sémantique des genres.

B. Cependant, alors que tout genre ne se laisse pas nécessairement décrire en termes d'interaction entre composantes, tout style peut être décrit sous cet angle, dans la mesure où tout texte réalise une interaction de composantes et, surtout, à condition d'observer dans un corpus — génériquement homogène — des interactions régulières distinctes de celles du genre des textes lus. Or, répétons-le, la définition générique des textes mobilise variablement, selon les cas, tel(s) ou tel(s) niveau(x) d'analyse (au sens de Schaeffer). D'où, par hypothèse et pour ne concevoir ici que des pôles contrastés, différentes façons pour un style de s'affirmer (ou non) au palier macrosémantique, en fonction de la présence/absence d'*interaction* sociolectale entre composantes sémantiques :

1. *Présence d'interaction sociolectale entre composantes :*

1.a. — On n'observe pas de régularités significatives qui témoigneraient d'une interaction idiolectale. Le style paraît assumer son genre d'accueil au palier macrosémantique et, en conséquence, la description du style devrait logiquement se poursuivre dans d'autres directions.

1.b. — On observe des régularités significatives qui participent d'un modèle individuel de production et d'interprétation des textes. La description du style rend alors compte, toujours au palier du texte, d'une forme d'*appropriation* du genre et, pour le dire rapidement, le sociolectal le cède sur ce plan à l'idiolectal.

2. *Absence d'interaction sociolectale définie entre composantes :*

2.a. — On n'observe pas d'interactions régulières distinctes. À nouveau, il faudra enquêter selon d'autres perspectives pour dégager les caractères de la singularité recherchée.

2.b. — Des régularités significatives sont observées. On est dans le cas de figure d'un investissement *manifeste* du style au palier macrosémantique (ex. le poème en prose chez Gérard Macé, cf. Chapitre III, 1.4.). On peut considérer qu'il s'agit d'une seconde forme d'*appropriation* stylistique du genre.

Si l'on convient de cette présentation schématique, la restitution/construction de modèles individuels de production et d'interprétation des textes apparaît donc pouvoir correspondre à deux cas de figure distincts (1.b. et 2.b.), dont les modalités mériteraient sans doute d'être détaillées. Dans le contexte de la définition de Rastier, la différence de degré de systématisme entre style et genre paraît devoir être localisée en 1.b. qui, on le voit, présente un cas particulier des rapports entre genre et style. Par ailleurs, on souligne que les textes peuvent être ainsi faits qu'on ne puisse pas déceler dans le corpus d'interactions régulières (idiolectales) de composantes et donc dégager des caractéristiques stylistiques au palier macrosémantique (1.a. et 1.b.). En revanche, d'autres perspectives sémantiques sur le style sont susceptibles de mettre en évidence d'autres formes de singularisation. Dans ce cadre, pour ce qui est de la description du style *sous le régime des composantes sémantiques*, nous proposons

⁹⁷ Pour la définition et la présentation de ce genre problématique cf. Ch. III,1.

d’emprunter à l’esthétique le sens peu fréquent de la *ligne*⁹⁸ pour désigner la forme de singularisation globale que nous avons tâché ici de promouvoir et qui connaît concrètement les cas de figure 1.b. et 2.b. Chercher à décrire des *lignes stylistiques* ce serait alors avoir en vue des caractéristiques sémantiques : 1. supposées restituer le mode de production des textes du corpus, 2. anticipant effectivement sur l’interprétation de ces derniers mais, surtout, ces deux premiers points ayant à vrai dire valeur générale, 3. organisant la textualité au palier macrosémantique.

2) Les schèmes d’unification

a) Un aspect de la méthode de Léo Spitzer

On le sait, la méthode de Léo Spitzer (1887-1960) a évolué et on la voit délaissée à partir de 1920 la quête de la « racine psychologique », selon le modèle offert par l’étymologie, au profit d’une attention plus exclusive à l’œuvre elle-même. Cependant, comme y insiste Starobinski :

Dans une perspective structuraliste, Spitzer ne changera pas ce qui constituait déjà le point de départ le plus fréquent de ses enquêtes stylistiques : l’approche des textes à partir d’un détail que l’attente privilégie et qu’elle soumet à un examen au fort grossissement.

ajoutant plus loin cette précision cruciale sur la méthode utilisée,

le détail initial est élu, en fait, après une lecture préalable de l’ensemble, et il peut être choisi soit pour sa valeur différentielle, soit en raison de ce que nous pourrions nommer sa micro-représentativité, — sa façon d’énoncer déjà, au niveau de la partie, ce qu’énoncera l’œuvre entière⁹⁹.

Pourtant, chez Spitzer, le rapport du local au global apparaît problématique. Dans le même article en effet, Starobinski, qui défend par ailleurs l’élève de Meyer-Lübke, semble au moins convenir de ce grief :

On a pu, parfois, lui reprocher de se cantonner dans un processus à deux étages (partie — tout), et de ne pas tenir compte des niveaux intermédiaires et complémentaires. On a pu dire aussi que, dans certains cas, Spitzer se hâtait de généraliser une caractéristique partielle, sans considérer suffisamment les autres composantes et les divers facteurs associés, comme l’eût voulu un véritable structuralisme¹⁰⁰.

⁹⁸ Définie comme « une caractéristique plus globale de l’œuvre, une dominante qui résulte de la combinaison des diverses parties d’une composition », Art. « Ligne » in Jacob A. (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle*, Vol. 1, Paris, PUF, pp. 1483-1484.

⁹⁹ Cf. Starobinski 1970, pp. 63-64.

¹⁰⁰ Starobinski, *op. cit.*, p. 70.

Est-il possible de répondre à l’approche structuraliste que Starobinski appelait de ses vœux en complément de la méthode spitzérienne¹⁰¹ ? Unifiée aux trois paliers de la description linguistique¹⁰², la sémantique interprétative possède une particularité méthodologique importante qui prévient, en principe, la caractérisation stylistique de passer « immédiatement du détail expressif à la totalité ». Sur cette base, et sans prétendre amender ni chercher à fonder l’intuition spitzérienne, on peut espérer renouer avec elle en précisant le phénomène des solidarités d’échelle et en définissant les *médiations perceptives* qui leur correspondent.

b) Schèmes perceptifs et solidarités d’échelle

1. *L’exemple de l’hypallage*¹⁰³ chez Borges. — Selon Rastier, les œuvres connaissent des régularités de fonctionnement dues à des « principes organisateurs de la textualité »¹⁰⁴, les caractères dits spitzériens. Ceux-ci sont conçus comme

des formes d’organisation, transposables à différents niveaux de complexité, entre lesquels ils établissent des solidarités d’échelle. Ils deviennent ainsi des principes organisateurs de la textualité. Par exemple, l’hypallage chez Borges fait partie des traits spitzériens : le troc indécidable d’attributs qui caractérise les hypallages se transpose au niveau séquentiel (tactique) par des formes en chiasme, au niveau narratif (dialectique) par des récits où les acteurs échangent leurs propriétés, au niveau énonciatif (dialogique) par l’indistinction du lecteur et du narrateur, etc.¹⁰⁵

Ces lignes présentent deux grandes affinités avec la méthode spitzérienne. Tout d’abord, la décision de voir en l’hypallage le symptôme stylistique de l’œuvre borgésienne semble particulièrement correspondre à l’élection, réalisée via le cercle vertueux de l’interprétation (« après une lecture préalable de l’ensemble »), du fameux détail initial de Spitzer¹⁰⁶, qui pour ses découvertes était d’ailleurs, bien naturellement, attentif aux figures de rhétorique, comme il s’inspirait également des

¹⁰¹ « Seulement, dans une œuvre de quelque ampleur, il faut tenir compte des structures médiatrices entre le fin détail du style et le *tout*. Il faut considérer les corrélations liant, concertant, contrastant des sous-ensembles plus ou moins vastes : la scène, l’acte, dans une pièce de théâtre ; le chapitre, la série de chapitres dans un roman, etc. Ne risque-t-on pas une sorte de court-circuit, si l’on passe immédiatement du détail expressif à la totalité, sans considérer tout ce que la construction des « grandes parties », l’agencement des membres nous apprend sur la forme de l’organisme ? Un structuralisme qui, aux analyses linguistiques, saurait ajouter une analyse architectonique, ne rendrait-elle pas mieux compte de l’ensemble des réseaux constitutifs du texte ? » (Starobinski, *op. cit.*, p. 72).

¹⁰² « Sans préjuger du bien-fondé d’autres approches, nous souhaitons donner à la sémantique linguistique toute la place qui lui revient, en unifiant la description du lexique, de la syntaxe profonde, et des structures textuelles. À chacun des trois paliers traditionnels de la théorie linguistique (mot, phrase et texte) nous faisons alors correspondre trois paliers de la théorie sémantique (micro-, méso-, et macrosémantique) en unifiant leur conceptualisation » (Rastier 1992).

¹⁰³ Donnons-en une définition simple : « On paraît attribuer à certains mots d’une phrase ce qui appartient à d’autres mots de cette phrase, sans qu’il soit possible de se méprendre sur le sens » (Dupriez 1984, p. 235).

¹⁰⁴ Cf. Rastier 2001a, pp. 186-187.

¹⁰⁵ Rastier, *ibid.*

¹⁰⁶ On notera à ce sujet que le cercle de l’interprétation ne situe pas systématiquement son point de départ dans le détail ainsi qu’il apparaît dans la toute dernière étude de Spitzer « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor » (Spitzer 1970, pp. 482-531).

formes musicales¹⁰⁷. Indissolublement liée à l’élection du détail, la seconde affinité concerne la systématisation, propre à l’enquête stylistique, de rapports du local au global. Chez Rastier la notion de *solidarité d’échelle* entre les différents niveaux de complexité rappelle, en effet, la (micro)représentativité du détail spitzérien (de dimension chez lui souvent inférieure à la phrase) à l’égard de l’œuvre¹⁰⁸. Aussi la décision de retenir l’hypallage comme représentant du commun dénominateur qui fonde la commensurabilité du local au global justifie-t-elle pleinement l’adjectif « spitzérien » dans la proposition de Rastier. Ces précisions apportées, il nous faut tenter de répondre à la question suivante : que signifie au juste, en l’occurrence, concevoir l’hypallage comme un principe organisateur de la textualité ?

2. *Le schème : sa dénomination, son rôle.* — A. Une analyse de l’exemple pris par Rastier permettra d’y voir plus clair. Commençons par étudier les trois illustrations retenues, à savoir les formes en chiasme, l’échange de propriétés entre acteurs et l’indistinction du lecteur et du narrateur. Ces illustrations diffèrent globalement par la composante sémantique à laquelle chacune renvoie, soit respectivement la tactique, la dialectique et la dialogique. Les deux dernières mettent ainsi en jeu des types unités sans commune mesure. Quant au chiasme, il n’implique aucune sorte d’unité en particulier puisqu’il se définit, de façon minimale, comme une configuration positionnelle (AbbA). Qu’est-ce qui fonde alors leur mobilisation comme autant d’illustrations d’un même fait ? La réponse se trouve dans les mots « chiasme », « échantent » et « indistinction », c’est-à-dire, notons-le ici, dans des manières de qualifier des phénomènes sémantiques. Le terme de *chiasme* désigne, on le sait, une configuration binaire régulière avec inversion des grandeurs¹⁰⁹, celui d’*échange* évoque lui une interaction réciproque, et l’*indistinction*, dans ce cas précis, signifie la possibilité de prendre une chose pour une autre. Il ressort de cette rapide analyse un trait commun aux trois illustrations, la /réciprocité/. Or le choix du terme *hypallage* est censé thématiser un « troc indécidable d’attributs », une expression qui signifie clairement plus qu’une simple réciprocité puisqu’elle comprend /ambiguïté/¹¹⁰ (ou /indistinction/...), trait caractéristique de l’illusion perceptive due à cette figure. Dans ces conditions, alors qu’on a aucune difficulté à reconnaître que /ambiguïté/ se manifeste au niveau de la dialogique par « l’indistinction du lecteur et du narrateur », on a déjà plus de peine à concevoir qu’il se traduise au niveau de la dialectique « par des récits où les acteurs échantent leurs

¹⁰⁷ « Une métaphore, une anaphore, un staccato peuvent se trouver n’importe où dans la littérature ; ils peuvent être signifiants ou ne pas l’être. Ce qui nous révèle s’ils sont importants, c’est le sentiment qui s’est déjà formé en nous à propos d’une œuvre en sa totalité. » (Spitzer, *op. cit.*, pp. 68-69). L’invention et la recherche lexicale doivent tout particulièrement tenir dans la promotion de schèmes concepts capables de saisir, c’est-à-dire aussi de faire entendre, la variété des phénomènes. Les dénominations de tels concepts ont bien entendu une grande importance car, bien choisies, elles parviennent à signifier ce que la description montre mais manque sans doute toujours à dire.

¹⁰⁸ Selon une démarche isolante, l’étude de style prend pour objet un poème (Villon), un roman (Cervantès), une tragédie (Racine), etc.

¹⁰⁹ Le *Robert* formule plus simplement : « Figure de rhétorique formée d’un croisement des termes (ex. Blanc bonnet et bonnet blanc) ».

¹¹⁰ Le choix de ce terme voudrait en particulier se faire l’écho de formules employées par Rastier au sujet de cette figure : « L’hypallage est une figure ambiguë », « où la métaphore transfigure, l’hypallage défigure » (Rastier 2001c, pp. 111-124).

propriétés » mais surtout il est clair que les « formes en chiasme » possèdent la propriété /réciprocité/, selon le schéma AbbA, et non la propriété /ambiguïté/. Dès lors, en toute rigueur, ne convient-il pas d’admettre que ce qui fonde la solidarité d’échelle entre les niveaux évoqués par Rastier est plus une simple *réciprocité* qu’un « troc indécidable d’attributs » ? À la seule lecture de la citation de Rastier, il est au moins permis de conclure que l’objectivation des solidarités d’échelle se résout de manière suffisante par le terme de *réciprocité*, vis-à-vis duquel *hypallage* apporte un degré de complexité supplémentaire, semble-t-il non nécessaire à la présente caractérisation stylistique. Cela étant, on pourrait nous objecter que faire de l’« hypallage » un « trait spitzérien », transposable à différents niveaux de la textualité, est tout à fait légitime puisqu’on peut imaginer que /ambiguïté/ ne se transpose simplement pas dans tous les cas et, autrement dit, qu’il suffit qu’une propriété au moins de l’hypallage se réalise pour que son statut de principe organisateur soit validé. L’argument est troublant et il conviendrait sans doute de discuter plus avant cette conception du trait spitzérien.

B. Contentons-nous de préciser la fonction particulière liée aux termes d’*hypallage* et de *réciprocité* qui, en tant que tels, sont censés rendre compte du caractère commensurable de phénomènes sémantiques disparates. Pour aller à l’essentiel, selon nous, ces termes doivent être considérés comme des manières de lexicaliser un *schème* abstrait qui seul explique la médiation possible entre différents niveaux de complexité. Par exemple, le terme de *réciprocité* lexicalise un schème qu’il peut être utile, quoi que sans nécessité aucune pour l’analyse effective, de figurer ainsi :

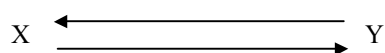


Figure V : schème de la *réciprocité*

On voit mieux ainsi en quoi la complexité réduite d’un tel schème (deux termes connectés par deux relations symétriques orientées) rend d’emblée quelque peu abusif de qualifier toute forme « spitzérienne » d’organisation de *trait* stylistique. Il va sans dire que le choix d’*hypallage* implique une réalité schématique plus complexe encore et que, de ce fait, c’est peut être là *formuler* une hypothèse déjà forte sur un des principes d’organisation de l’œuvre borgésienne. Sauf peut-être à adopter la conception de schèmes *transposables*, sous entendu partiellement (c’est l’objection imaginée au paragraphe précédent). Une telle conception semble en définitive autoriser à dire que l’œuvre de Borges exemplifie diversement l’hypallage. Mais dire cela c’est de toute façon quitter l’usage rhétorique pour ne considérer qu’un *fonctionnement* (en l’occurrence, le « troc indécidable d’attributs ») que résume un schème complexe — que peut ou non manifester une hypallage effectivement énoncée. Insistons-y : le choix de figures ou d’autres termes techniques ou d’usage courant (par ex. contraste) a pour unique but de traduire un schème abstrait et formuler, au sens propre, une hypothèse sur les solidarités d’échelle. En ce sens, on retiendra que la forme de singularisation qui nous occupe ici implique une dénomination, un schème et des phénomènes concrets, la dénomination du schème thématissant une *propriété commune* (ex. contiguïté, *réciprocité*, etc.) à des phénomènes sémantiques disparates.

C. Nous résumerons cette analyse de l’exemple de Borges par la figure suivante :

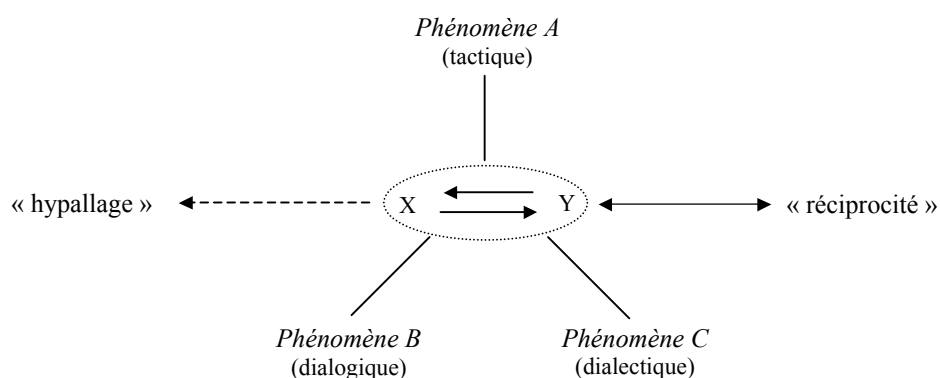


Figure VI : relecture de l’exemple de

La médiation entre les phénomènes A, B et C est figurée au centre par le schéma de la réciprocité qui représente la propriété commune différemment informée aux niveaux tactique, dialogique et dialectique. Les termes entre guillemets n’ont pas le même statut. La double flèche indique que « réciprocité » est une lexicalisation privilégiée et pour ainsi dire adéquate, au sens où elle donne accès à et révèle en même temps le schème et la forme de l’affinité entre les phénomènes. La flèche simple de gauche signale une relation moins nécessaire au sens où « hypallage » est susceptible de thématiser, de manière synthétique, d’autres affinités entre phénomènes (entre B et C ?), ce dont « réciprocité » n’a pas la capacité. Cela veut dire qu’« hypallage » peut servir diverses médiations, dès lors qu’elles sont motivées par les phénomènes eux-mêmes ; et l’on peut imaginer d’autres flèches en pointillés conduisant à d’autres séries de phénomènes.

3. *Le schème comme principe d’unification et médiation perceptive.* — A. Nous avons supposé jusqu’ici que l’exemple de Rastier situe son propos au palier macrosémantique (même si les « formes en chiasme » peuvent se manifester au palier du texte comme à celui de la phrase). On a également présumé que la recherche de ce principe stylistique s’effectuait au sein d’une même série de textes, d’un corpus défini. Or tout cela n’a rien de nécessaire. Il est en effet possible de mettre en évidence un schème d’unification au sein d’un texte isolé. Pour prendre un exemple simple, dans ce poème de Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, XXV) :

Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle,
Femme impure ! L’ennui rend ton âme cruelle.
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,
Il te faut chaque jour un cœur au râtelier.
Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d’un pouvoir emprunté,
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !
Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
Comment n’as-tu pas honte et comment n’as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante

Ne t’a donc jamais fait reculer d’épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
— De toi, vil animal, — pour pétrir un génie ?

O fangeuse grandeur ! sublime ignominie !

le double oxymore du vers final concentre au palier méso-sémantique une tension duelle qui s’avère également prégnante au palier macrosémantique, le texte développant une antithèse évaluative manifeste où Femme représente l’acteur dévalorisé. Cet exemple montre en outre que les solidarités d’échelle jouent aussi entre différents paliers linguistiques. Ainsi, dans l’œuvre poétique de Gérard Macé le palier micro-, mésosémantique et les niveaux dialectique et dialogique se révèlent unifiés par un schème du *contraste fort* (cf. Ch. III, 3.2.1). Cette forme de singularisation, le schème d’unification, s’applique donc au style comme au texte isolé qu’il contribue à caractériser.

B. On l’aura compris, il existe une *dénivellation* entre les phénomènes et le schème, notamment parce que ce dernier ne reçoit sa réalité ou sa valeur que de la diversité et de la variation phénoménale. En outre, il n’y a bien entendu pas d’accès immédiat au schème et sa découverte ne peut résulter que d’un parcours approfondi du texte ou de l’œuvre étudié. Ce qui se constitue ainsi, en quelque sorte par la mise en œuvre du cercle de la compréhension, est alors une intelligence plus avancée de la cohésion textuelle : c’est tout le gain de la description de solidarités d’échelle — une description fondée, dans notre perspective, sur le tracé de parcours interprétatifs. Sur un autre plan, celui de la saisie dynamique et effective du texte, parvenir à la saisie (même, peut-être, non formulée par un mot ou une expression) d’un schème d’unification, à partir donc de la constitution locale et globale du sens textuel — *i.e.* au niveau phénoménal, s’apprécie comme un moyen d’accès privilégié entre divers phénomènes dans lequel on peut voir une forme de médiation perceptive *stabilisée*. Le style est alors à la fois affaire d’interprétation et de perception.

Si la systématité dont témoignent les deux formes de singularisation sémantique que nous venons de présenter pose un objectif de description très ambitieux, la visée des lignes stylistiques et des traits spitzériens constitue elle une prétention descriptive auxquelles les œuvres particulières sont toujours susceptibles de se soustraire, par leur singularité même. Par ailleurs, et plus simplement, il peut exister des textes dont le fonctionnement demeure irréductible à telle ou telle interaction idiolectale de composantes, alors que beaucoup d’autres textes du même corpus s’y laisseront ramener. Enfin, on imagine difficilement que la caractérisation stylistique se réduise à un seul mode, celui du rapprochement. Mais alors, en cherchant tout le contraire d’une contre-proposition, il faut imaginer des voies de caractérisation alternatives ou, plutôt, complémentaires. L’observation des récurrences de phénomènes d’ordre local (aux paliers micro- et mésosémantique) est une de ces voies.

2.2. Le mode de la récurrence

On considère traditionnellement la répétition comme un des principaux concepts opératoires de l’étude des styles. Molinié, qui voit dans la répétition « la notion qui devrait étayer toute entreprise stylistique »¹¹¹, insiste sur son ouverture et la capacité qu’elle a d’accueillir des faits langagiers de tous ordres, du phonème aux isotopies thématiques, en passant par les formes de phrase, les configurations génériques (narratif, descriptif), les formes figurées et les dominantes tonales (lyrique, comique). C’est d’ailleurs tout l’objet de sa « stylistique sérielle » que de constituer, en prenant appui sur la répétition, « des séries de faits langagiers, dans une perspective de littéarité »¹¹². Cependant notre objectif n’est pas de décrire la littéarité (cf. *supra*, 1.2.1.c) et les « faits langagiers » qui nous intéressent ici sont des phénomènes sémantiques à l’exclusion (toute méthodologique) de ce qui peut se passer à d’autres niveaux linguistiques. Pourtant ce qui va retenir notre attention ce sera moins, pour reprendre les exemples donnés par Molinié, la répétition d’isotopies thématiques que « telle modalité de présentation du thème »¹¹³. On propose donc de se pencher sur des dynamiques récurrentes de construction du sens et non pas sur la fréquence de telle ou telle grandeur linguistique (expression fétiche, thème obsédant, etc.). Nous précisons dans la troisième sous-partie le rôle que confère à ces dynamiques une sémantique des styles.

1) *Idiolecte, style et sémantique*

a) La notion d’idiolecte

A. La notion d’idiolecte jouit semble-t-il d’un certain consensus définitionnel, comme en témoigne ce florilège fournit par F. Neveu :

« comportement linguistique particulier d’un locuteur unique, au sein d’une communauté linguistique » (Pottier & *alii*, 1973, art. « Idiolecte ») ; « ensemble des usages d’une langue propre à un individu donné, à un moment déterminé » (Dubois & *alii*, 1973 : art. « Idiolecte ») ; « langage d’une seule personne, lorsqu’il est l’objet d’étude, tant comme base de description limitée d’un parler [...] que comme étude des caractères linguistiques propres à cette seule personne » (Mounin & *alii*, 1974, art. « Idiolecte ») ; « compétence linguistique d’un sujet individuel, et plus spécifiquement : ensemble des traits idiosyncrasiques qui la caractérisent » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 227) ; « ensemble des particularités de l’usage linguistique d’un individu » (Arrivé & *alii*, 1986, art. « Idiolecte ») ; « façon de parler propre à un individu, considérée en ce qu’elle a d’irréductible à l’influence des groupes auxquels il appartient » (Ducrot & Schaeffer, 1995, p. 117), etc.¹¹⁴

¹¹¹ Cf. Molinié 1989, p. 101.

¹¹² Molinié, *op. cit.*, p. 102.

¹¹³ Cf. Molinié 1993, p. 194.

¹¹⁴ Cf. Neveu 2001, pp. 7-17. On trouvera les références des ouvrages cités dans la bibliographie.

Si toutes ces définitions se valent, l’une d’elles, parce qu’elle apparaît nettement gagée sur l’opposition langue (sociale) / parole (individuelle) nous retiendra en particulier : « ensemble des usages d’une langue propre à un individu donné ». Quels types de faits linguistiques, dans ce cas précis, sont soumis au processus individuel de singularisation ? Commençons par rappeler que la distinction saussurienne langue/parole n’est pas des plus claires (cf. Normand 2000). En particulier, pour Coseriu cette distinction n’est pas « réelle » mais bien « formelle » et méthodologique » mais surtout « ce que l’on appelle « système de la langue » n’est rien d’autre que la systématité de toute activité de parler historiquement déterminée »¹¹⁵. À cet égard, on peut noter de manière assez significative que l’activité de parler, en tant que « produit », s’identifie au *texte*, et dans une perspective historique se ramène à la *langue*. Dès lors, en usant d’un raccourci argumentatif¹¹⁶, définir l’idiolecte sur fond d’opposition langue/parole n’est-ce pas alors considérer que le référent de la notion d’idiolecte est d’ordre « infra-textuel », ce qui est le cas du trans-phrastique ? En ce cas, dans une conception de l’idiolecte non centrée sur le mot, il paraît raisonnable de préciser que le processus individuel de singularisation ainsi associé à la notion d’idiolecte concerne non seulement les grandeurs du système fonctionnel et celles de la norme¹¹⁷ mais aussi les formes de leur mise en discours — en deçà de la textualité proprement dite. Pour préciser cela il est utile de faire remarquer qu’en situation littéraire, « langue d’auteur » ne saurait être tenue pour une dénomination correcte de la notion d’idiolecte puisqu’il est en réalité question des régularités d’une *parole*, ainsi qu’y insistait Riffaterre :

[...] du point de vue linguistique, *langue d’auteur* est un terme trompeur ; il ne s’agit pas du tout d’une subdivision de la *langue* saussurienne, de potentiels d’expressions où puisent tous les membres de la communauté, mais bien de l’ensemble des moyens d’expression que l’écrivain a déjà tirés de ce réservoir — donc d’une *parole*¹¹⁸.

On note cependant que Riffaterre se réfère ici, apparemment, moins au système fonctionnel, aux possibilités de réalisation, qu’à la norme dans la mesure où il fait appel au déjà dit thésaurisé (cf. « réservoir potentiels d’expressions »). Or la parole individuelle ne s’y réduit pas puisqu’elle est faite, en effet, de *moyens* d’expression que n’épuise pas l’inventaire des mots et autres phrasés fétiches de

¹¹⁵ Cf. Coseriu 2001, p. 31 et p. 36. La formule est loin d’être anodine : Coseriu, en ne disant pas *parole* (vs langue) mais bien *activité de parler*, utilise une expression terminologique qui signale en fait une sortie ou un dépassement de l’opposition commune langue/parole.

¹¹⁶ Qui laisse notamment dans l’ombre ce présupposé que le système grammatical d’une langue comprend jusqu’aux phénomènes dits transphrastiques, et que ce transphrastique n’épuise pas tout le texte.

¹¹⁷ Pour les distinctions système fonctionnel, norme, parole on ne peut que renvoyer ici à l’important article de Coseriu « Systema, norma y habla » [1952] repris dans *Theoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, 1962, Madrid, Gredos. En guise de viatique, on peut toutefois se contenter, pour une compréhension suffisante de l’exposé, de cet échantillon de définition : « la norme est un ensemble formalisé de réalisations traditionnelles ; elle comprend ce qui « existe » déjà, ce qui se trouve réalisé dans la tradition linguistique ; le système, par contre, est un ensemble de possibilités de réalisation ; il comprend aussi ce qui n’a pas été réalisé, mais qui est virtuellement existant, ce qui est « possible », c’est-à-dire ce qui peut être créé selon les règles fonctionnelles de la langue » (Coseriu 2001, pp. 246, 274).

¹¹⁸ Cf. Riffaterre 1971, p. 98.

l’auteur. D’où l’importance de ne pas oublier les *formes de mise en discours* dans les normes idiolectales.

B. Il y a lieu de considérer que la définition de l’idiolecte retenue opère dans cet espace de l’activité linguistique. Et il en va certainement de même pour les présupposés de cette définition de Rastier :

chaque usage de la langue est immanquablement marqué par les dispositions particulières du prétendu « émetteur » : sans présumer qu’elles fassent système, on peut appeler *idiolecte* l’ensemble des régularités personnelles ou « normes individuelles » dont elles témoignent.¹¹⁹

Par contraste, les autres définitions, telles qu’elles sont formulées, apparaissent plus ouvertes. Il s’agit de « compétence linguistique », de « l’usage linguistique d’un individu », d’une « façon de parler propre à un individu ». D’où cette question : y a-t-il toujours lieu d’user du terme d’idiolecte *au-delà* de ce strict mais stable cadre définitionnel morphosyntaxique ? La question se pose à la lecture de la définition, déjà citée, du style par François Rastier : « on peut définir un style comme une *interaction idiolectale entre composantes* ». Or le palier concerné par cette définition est celui du texte. Dans la mesure où on a affaire à une forme de singularisation *proprement* textuelle, il peut sembler curieux de qualifier cette interaction d’*idio-lectale*¹²⁰ et nous croyons souhaitable de réserver l’emploi d’*idiolecte* pour thématiser une sorte de normes individuelles, les *normes idiolectales* proprement dites, dont l’empan se limite au trans-phrastique.

b) De l’idiolecte au style

Jusqu’ici il n’a été question ni de style ni de sémantique. Une première question se pose alors : si les *normes idiolectales* sont un objet légitime pour la description linguistique, un tel objet est-il d’emblée stylistique ? L’idiolecte constitue-t-il le *secteur stylistique* par excellence de l’analyse linguistique ? Ou, au contraire, a-t-on affaire à un objet linguistique de plein droit que seule, notamment, une attention esthétique conduit à qualifier, dans sa perspective, de *stylistique* ? Pour Riffaterre la chose est entendue, même si elle appelle par ailleurs, dans sa réflexion, des nuances : « loin de chercher à le définir par opposition à l’idiolecte, il faut considérer le style *comme l’ensemble de l’idiolecte* »¹²¹. Cependant l’équation *style = idiolecte* n’est pas simple¹²². Tentons de formuler quelle position découle d’une approche textuelle et sémantique du style.

Dans notre présentation de l’idiolecte, nous avons convenu d’assigner à l’idiolecte un domaine qui va des unités lexicales à une morphosyntaxe étendue aux phénomènes transphrastiques. On peut y voir le *cadre* composite et variable d’une sémantique des régularités idiolectales, pour autant qu’on

¹¹⁹ Cf. Rastier, 2001a, pp. 178-179.

¹²⁰ Quand bien même cette forme adjectivale relativiserait d’elle-même l’existence d’un problème.

¹²¹ Cf. Riffaterre 1971, pp. 102-103.

¹²² Ainsi Rastier, de manière implicite, la soumet à un mode conditionnel : « Si l’on convient de nommer styles les formations idiolectales [...] » (Rastier 2001a, p. 179).

admette que cette dernière opère aux paliers micro- et mésosémantique (période incluse). Aussi peut-on envisager l’étude des normes idiolectales sous un angle sémantique aux paliers correspondants à la description lexicale et morphosyntaxique de cet objet. De fait, entre parenthèses, si la sémantique interprétative se veut une sémantique *linguistique*, elle l’est singulièrement dès lors qu’elle reste en prise avec les autres niveaux de l’analyse linguistique. En ce qui concerne cette approche de l’idiolecte, on a affaire à des phénomènes locaux fondés sur la notion de parcours interprétatif, donc situés d’emblée au niveau des phénomènes. Concrètement, la récurrence en corpus de ces dynamiques renvoie, de façon élémentaire, au concept d’*idiosémie*, alors que leur récurrence (sous forme de *trajets* interprétatifs) au palier mésosémantique conduit à ce que nous appellerons des *tournures*. La nature textuelle et interprétative de ces dynamiques montre bien quel est le point central à retenir ici. Dans cette optique, et même dans le cas de l’idiosémie, l’établissement d’une sorte de répertoire des significations et des *tournures* est d’emblée disqualifié comme objectif *prioritaire*, car situer l’étude des normes idiolectales au sein de l’activité sémantique aux paliers inférieurs du texte c’est bien l’installer dans la *sémiosis textuelle* (les parcours interprétatifs liant signifiants et signifiés n’étant jamais décrits qu’en contexte), et par là faire avant tout de la description de l’idiolecte une étude du *style*. La conception continuiste du style est ainsi assumée à ce niveau, et c’est en ce sens que l’idiolecte peut être dit définir *une part* du style, pour autant qu’on soit prêt à reconnaître que considérer pleinement un style individuel c’est être aussi attentif à ses dimensions textuelles (cf. nos « lignes stylistiques »).

2) L’idiosémie comme parcours interprétatif récurrent

a) Situation théorique de l’idiosémie

On propose d’investir les rapports problématiques entre idiolecte et style à travers le concept d’*idiosémie* que nous définirons comme une forme particulière d’*emploi*. Dubois *et alii* donne de ce dernier terme les définitions suivantes :

1. On appelle *emploi* toute utilisation d’un item grammatical ou lexical, ou de tout type de phrase dans un acte de parole.
2. On appelle *emploi*, par opposition à *sens*, la signification d’un mot selon le contexte dans lequel il se trouve. »¹²³.

On peut présumer qu’il s’agit là de définitions courantes du terme. À première vue, les choses sont radicalement différentes dans le cadre de la sémantique interprétative où la seconde définition correspond très exactement au sémème en contexte — comme occurrence (*i.e.* sens institué en

¹²³ Cf. Dubois *et alii* 1999, p. 177.

contexte), alors qu’*emploi*, *acception* et *signification*¹²⁴ y sont des guises du « sémème en système », dans une problématique de la signification. Autrement dit, si pour Dubois *et alii* l’emploi est un fait de mise en discours, pour Rastier l’emploi est une forme de grandeur linguistique systématisée. Cette dernière perspective définit l’*emploi* comme un « sémème dont le sens comprend des sèmes afférents localement normés ou idiolectaux », et l’*acception* comme un « sémème dont le sens comprend des sèmes afférents socialement normés »¹²⁵. Dans ces conditions, *emploi*, *acception* et *signification* (ou sémème-type) se laissent respectivement situer par rapport à trois « systèmes » distincts soit l’idiolecte, le sociolecte et le « dialecte ». On obtient alors les correspondances suivantes¹²⁶ :

<i>Degrés de systématicité</i>	système fonctionnel	normes socialisées	normes individuelles
<i>Systèmes</i>	« dialecte »	sociolecte	idiolecte
<i>Types d’unité</i>	sémème-type	acception	emploi
<i>Types de traits</i>	sèmes inhérents	sèmes afférents (social. normés)	sèmes afférents

Tableau VI : vue synoptique de l’appareil conceptuel de la SI

Ces correspondances souffrent toutefois deux difficultés, dues en partie au côté par trop schématique de ce tableau. La première de ces difficultés a été évoquée au chapitre précédent, elle concerne le rapprochement du *sème* inhérent avec le système fonctionnel. La seconde difficulté intéresse l’*emploi*, qu’il paraît difficile de juxtaposer ainsi aux sèmes afférents (qu’accueille le mot en contexte) dès lors qu’on entend situer au même palier l’idiolecte et les emplois, en distinguant nettement ces derniers des occurrences. Rastier écrit en effet dans *Sémantique interprétative* (p. 70) :

¹²⁴ On tient compte ici de modifications internes à la sémantique interprétative. Dans *Sémantique interprétative* (1987) Rastier distingue en fait *emploi*, *acception* et *sens*, défini alors comme l’« ensemble des sèmes inhérents propres à un sémème » (p. 277) ; la *signification* étant elle définie comme l’« ensemble des sèmes inhérents et afférents actualisés dans un sémème ou une suite de sémèmes ». Dans *Sémantique pour l’analyse* (1994), cette dernière définition se superpose sans peine à celle du sens : « ensemble des sèmes inhérents et afférents actualisés dans une suite linguistique » (p. 224). Quant aux définitions d’emploi et d’acception elles demeurent constantes. Enfin, *signification* s’opposant à *sens*, il convient de lui préférer sémème-type. C’est à cet état de la théorie que nous nous référons.

¹²⁵ Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 222.

¹²⁶ On compile ici, en respectant bien entendu les correspondances d’origine, les tableaux synoptiques de Rastier 2001a (p. 179) et Rastier, Cavazza, Abeillé 1994 (p. 61). Rastier adapte spécialement (*i.e.* dans la perspective d’une sémantique des textes) les vues de Coseriu en distinguant l’*idiolecte* du *dialecte* (assimilé au système fonctionnel de la langue) et des *sociolectes* (les normes sociales).

À chacun de ces trois paliers correspondent des composants typiques [Sens, Acception, Emploi], produits par différents types de systématité [Système fonctionnel, Sociolecte, Idiolecte] et dont la représentation est prise en charge, de fait sinon de droit, par différents secteurs théoriques [Linguistique restreinte, Lexicologie évoluée, Analyse textuelle].

Cette représentation tabulaire donne donc l’impression que l’*emploi* participe à la fois du type et de l’occurrence, par où l’on rejoint en partie la seconde définition de Dubois. Par ailleurs, il semble avoir lieu de chahuter davantage l’ordonnement du tableau, dans la mesure où la définition de l’*emploi* stipule bien qu’il s’agit d’un « sémème dont le sens comprend des sèmes afférents localement normés ou idiolectaux ». Connaissant déjà le lieu des sèmes afférents (socialement) normés, pour comprendre cette définition il faut d’une part interpréter le « ou », d’autre part savoir ce que signifie « localement » (nous laisserons de côté ce second point). Dans la *SI*, le paragraphe qui illustre les *emplois* argumente ce statut pour des exemples que Robert Martin estime lui être des *accepions*. Un des exemples pris est *convoi*, présenté comme suit (p. 66) :

Sémème 1 [...] : « suite de véhicules transportant des personnes ou des choses vers une certaine destination »

Sémème 2 [...] : « suite de voitures de chemin de fer entraînées par une seule machine (et transportant...) ».

Sans chercher à savoir s’il est question d’*emploi* ou d’*acception*, on fera cette constatation très élémentaire qu’aucun des deux sémèmes n’implique une valeur idiolectale. Ce qui est bien normal puisque Rastier ne discute dans ce paragraphe que les phénomènes concernés par la première partie de la définition d’*emploi* (« sèmes afférents localement normés »). On s’assure ainsi que le « ou » est disjonctif, et que la définition, en principe, prévoit non seulement un versant sociolectal d’*emploi* mais aussi un versant idiolectal. La place occupée par ce mot dans le tableau est donc des plus discutables. En revanche, l’*emploi* étant d’une part gagé sur le sémème, d’autre part doté d’un versant idiolectal, l’*idiosémie*¹²⁷ nous paraît tout à fait pouvoir occuper la place en question.

b) L’idiosémie en situation d’obscurité poétique : brève étude de cas

1. *L’idiolecte comme rationalité de l’hermétisme en poésie*. — Ce titre de paragraphe paraît pouvoir s’appliquer à ce que dit Jean Bollack au sujet des poèmes de Paul Celan

On comprend bien que Celan ait pu répondre à Michael Hamburger, traducteur de son œuvre en anglais, que ses poèmes n’avaient rien d’hermétique ; il craignait que l’on ne rattachât au mot l’idée d’une science occulte qui les rendrait incompréhensible pour le commun, non initié. Ils sont en effet ouverts, malgré la

¹²⁷ Le choix de ce terme nous est inspiré par Mitterand 1999.

nécessité de passer par un réseau « hermétique », c’est-à-dire chiffré, si le terme s’applique au déchiffrement par l’apprentissage d’un idiome¹²⁸.

Pour Bollack l’idiome c’est la langue « « seconde » (l’idiomatique ou l’hermétique) » comme s’opposant à la « langue quittée » des « langages établis ». Impliquant un réseau non arbitraire de significations, et d’une « précision presque définitionnelle », l’idiome est supposé fait de valeurs accessibles par la voie toujours prolongée d’un « apprentissage »¹²⁹. L’accessibilité en question vaut-elle aussi pour une sémantique des textes ? Peut-on décrire ce qui occupe le cœur de la rationalité des poésies qualifiables d’hermétiques ? C’est ce que pense Henri Mitterand lorsqu’il souligne tout l’intérêt, en deçà de la question du déchiffrement des poèmes, d’une description de l’« idiome mallarméen, avec sa cohérence et son unité, son discours et son dictionnaire propres, son expressivité figurative et sa dynamique formaliste »¹³⁰. Si un tel programme retient évidemment l’attention du sémanticien — ce serait celui auquel nous nous efforçons de donner ici un cadre théorique et méthodologique, il lui inspirera aussi une brève remarque. Synonyme de langue propre, *idiome* implique au fond une hypothèse forte sur le degré de systémativité de l’objet dont on cherche à rendre compte. Or il semble prudent de ne pas préjuger du caractère *idiomatique* de l’idiolecte, qui dans certains cas *peut* présenter une forte systémativité. L’objet d’étude ainsi mieux circonscrit, on peut proposer d’illustrer sur le cas particulier de l’*idiosémie* une sémantique textuelle de l’idiolecte en situation d’obscurité poétique. Pour cette étude de cas, à valeur exploratoire, on choisit de se confronter à la poésie de Jacques Dupin.

2. *Un point de méthode*. — Pour accéder à une valeur idiosémique, il faut partir à la recherche de passages probants, des passages de l’œuvre qui établissent l’existence de régularités sémantiques distinctes de celles retenues par le lexique. En principe, l’attention doit porter sur la récurrence de parcours interprétatifs (qu’on peut globalement ramener à des cas d’afférence contextuelle) qui signalent l’existence d’une prescription de sens individuelle pour une lexie donnée. Pratiquement, dans le cercle d’une compréhension, il s’agit de parcourir un corpus selon deux sortes de critères au moyen desquels on confond le lexique dans des passages homologues : (i) Le premier, par un balisage « de surface » du corpus, identifie la morphosyntaxe et les signifiants des lexèmes en jeu. (ii) Le second, construit par l’interprétation, retient les actualisations/inhibitions sémiques prescrites par la co-occurrence des lexèmes et de leur environnement proche. On tâche ainsi de spécifier le sens de l’unité ou du groupe d’unités pour lequel on fait l’hypothèse d’une valeur idiolectale.

3. *Dimensions de l’idiolecte dupinien*¹³¹. — Cette sorte de caractérisation linguistique n’a pas nécessairement pour origine un parcours préalable de l’œuvre et l’obscurité de certains passages peut suffire à déclencher la recherche de valeurs idiosémiques. C’est le cas de ce passage extrait d’un poème de Jacques Dupin

¹²⁸ Cf. Bollack 2001, p. 7.

¹²⁹ Bollack, *op. cit.*, pp. 4-7.

¹³⁰ Cf. Mitterand 1999, pp. 410-411.

¹³¹ Le poème concerné est reproduit dans la première section du chapitre IV consacré à l’œuvre de J. Dupin ; L’analyse de ce passage en complète d’autres sur le même poème, cf. Ch. IV, 12.2, 3.1. et 3.4.2.

là, il n’y a plus de points
ni de lignes, ni de crampons
dans le schiste,

où le sens des lexèmes *point*, *ligne* et *crampon* demeure équivoque¹³². Il reste néanmoins possible de construire en partie le sens du passage, ces lexèmes s’inscrivant en particulier dans le schéma (rhétorique) d’une accumulation qui, à l’instar de l’énumération simple, prescrit ordinairement une homogénéisation de ses constituants. Ici l’homogénéisation concerne en premier lieu l’attribution de cas sémantiques. Compte tenu de la suite du texte (à savoir la préposition *pour*) on actualise le cas INST qui est inhérent à ‘crampon’ et, à ce niveau d’analyse, afférent contextuel pour ‘point’ et ‘ligne’. Les lexèmes se comprennent alors comme les moyens d’une finalité indéterminée. En outre, la négation qu’ils portent leur attribue un état révolu commun (qui fait écho dans le texte au trait /cessatif/ dans ‘éteint’, ‘oublie’, ‘laisse’, ‘se perd’), et l’on peut présumer qu’ils partagent une modalisation équivalente, quand bien même, par exemple, l’axiologie (positive, négative ?) reste indécidable. Enfin, dans une certaine mesure, la facture moderniste du poème (ponctuation minimale et blancs typographiques) porte à lire *point*, *ligne* et *crampon* (par présomption d’isotopie) comme les moyens d’une finalité *poétique*, au sens du grec *poieîn*¹³³. Cette valeur est compatible avec les sens scripturaires de *ligne* et de *point*. Doit-on voir là autant de valeurs idiolectales ?

B. Un parcours de l’œuvre pour *point* donne les résultats suivants :

Ecrire sans point d’ancrage, sans point de mire, risque absolu, espace ouvert... précipice de la langue, laconisme de funambule, — et le volubilis de la mort qui s’accouple à l’écriture, qui s’enroule autour... (*Échancré*, p. 34)

une marche, une écriture adéquate à sa visée seconde, à l’absence du point de mire... (*Échancré*, p. 102)

à l’extrême de l’écriture de la nuit / rien n’arrête, et manquer la cible est un premier pas (*Rien encore, tout déjà*, 1991, p. 31)

Élargissement sans point d’appui, soufflerie de l’intervalle. Nulle assise sinon le brasier de l’abécédaire des monstres (*Dehors*, « Le soleil substitué », p. 231)

[] l’évulsion / du point de fuite qui bat // intérieur aux lignes / qui le convoitent (*Contumace*, 1986, p. 88)

¹³² Pour *ligne* et *point* cf. Chapitre IV, 3.1.1. Pour *crampon*, outre le sens « pièce à pointes des chaussures », on a « Pièce de métal recourbée, servant à saisir, attacher, assembler. *Pierres jointes par des crampons.* » (*Robert*). Désormais S1 et S2.

¹³³ Pour *point* et *ligne* une telle valeur est attestée ailleurs dans l’œuvre : « Bascule dans le jour un poème abstrait mais configuratif : lignes, points, intervalles, vitesse, espace... Des schèmes se dessinent, s’orientent, accèdent à la visibilité liés encore à tel gisement terrestre et passionnel, tendus par des énergies compulsives, hasardeuses... » (Dupin J, 2000, *Écart*, Paris, POL, p. 49).

Dans le cadre de la négation portant sur ce terme, l’isotopie constante de l’écriture, l’assimilation de *point* à ‘cible’ synonyme de ‘point de mire’, l’assimilation entre ‘point d’appui’ et ‘assise’ d’une part et entre ‘point d’ancrage’ et ‘point de mire’ d’autre part, invite à proposer pour *point* le potentiel de traits suivant : /locatif/¹³⁴, /fixité/, /stabilité/ donc /contre-productif/ et finalement /évaluation négative/. En ce qui concerne *crampon* on ne trouve pas d’autre occurrence le concernant et, sous réserve de vérification, il semble qu’on ait affaire à un hapax chez Dupin. De manière inattendue, le sens idiolectal se confond alors avec celui de l’occurrence unique. Or alors que cette occurrence, dans le contexte de notre passage, ne connaît pas un profilage stable de S1 ou de S2, la sémiosis ne semble pas opérer ailleurs qu’au niveau du *motif* (au sens de la TFS) de *crampon* et l’on peut ainsi convenir de retenir les traits /fixité/, /locatif/, /stabilité/. On notera que ces traits communs à *point* et *crampon* sont congruents avec le trait casuel /instrumental/. Enfin, malgré l’assez grande fréquence d’apparition de *ligne*, le parcours du corpus doit être jugé infructueux dans la mesure où l’analyse des nombreux contextes localisés ne fonde pas à établir une convergence sémantique probante entre les occurrences. En comptant pour rien le cas de l’hapax, il apparaît donc convainquant de créditer *point* d’une signification idiolectale faite en particulier de deux valeurs imprévisibles, à savoir des modalités axiologiques /contre-productif/ et /évaluation négative/.

C. Mais ce n’est pas tout car la mobilisation de l’intertexte donne lieu à une stabilisation thématique du passage qui s’avère clairement correspondre à un leitmotiv de l’œuvre¹³⁵. On rapprochera ainsi, par exemple, les passages précédemment cités de ceux-ci :

Te gravir et, t’ayant gravie — quand la lumière ne prend plus appui sur les mots, et croule et dévale, — te gravir encore. Autre cime, autre gisement (*Gravir*, p. 69)

j’écris sans la lumière, je tire au jugé / les pages sont coupées [...] — courir la montagne est un acte désespéré (*Rien encore, tout déjà*, 1991, p. 38)

j’allège, de ma main qui n’écrit pas, les mamelles de la nourrice, et je tire la langue à plus fort que moi... sans béquilles, sans échasses, je risque le second pas... (*Échancré*, p. 44)

ou encore de « Le bond sans tremplin. Négativité souterraine » (*Écart*, p. 35) et « Pour que tu saches écrire dans le vide » (*Écart*, p. 37). Bref, si l’on nous permet cette glose : « l’acte poétique ne s’accomplit qu’hors du stable, du fixe, etc. », dimensions dont *point* et sans doute *crampon* sont des représentants évidents. Plus généralement, ces éléments d’analyse témoignent au fond d’une ligne de partage axiologique interne à l’œuvre de Dupin où la fixité se voit évaluée négativement et son contraire, la vacuité (cette dénomination en vaut d’autres), évaluée elle positivement. Autrement dit,

¹³⁴ Sans se prononcer à ce niveau d’analyse sur le champ (spatial, temporel, notionnel) auquel s’applique ce trait. Il en sera question en conclusion.

¹³⁵ Sur le vide, la dénudation, la nuit et la cécité poétiques lire Richard 1964 (pp. 340-362) et Himy 1996 (pp. 20-31).

l’aspect de l’idiolecte dupinien qu’on dégage *in fine* se traduit par la double corrélation {/fixité/, /stabilité/, /instrumental/}-/négatif/ et /vacuité/-/positif/, actualisable de façon imprévisible. Par exemple, dans les passages relevés ci-dessus, dans *mots* ou *béquilles* mais aussi dans *appui* et *repère* qui sont des lexicalisations possibles de l’ensemble de traits entre accolades. Ces corrélations relèvent des normes idiolectales mais dépassent certainement la question ciblée de l’*idiosémie* (cf. Ch.IV, 3.1.3).

3) Les tournures comme récurrence de trajets interprétatifs

Dans la mesure où l’on vise un style individuel, c’est par une familiarisation avec un corpus homogène, dont l’unité est gagée sur des normes discursives et, surtout, génériques, que l’on atteint et isole par et dans l’interprétation les phénomènes pertinents pour la tâche de caractérisation stylistique. Mais il faut distinguer des classes d’objets. En effet, alors que dans le temps d’une lecture l’on entre dans un univers sémantique qu’on apprend progressivement à mieux maîtriser, la familiarité acquise avec le corpus ne retient jamais, parce que ce qui la constitue est le fruit d’un effort de synthèse, que des phénomènes typiques. Ainsi peut-on parvenir à isoler des tendances de composition, des principes d’organisation démontrables, etc. Les *tournures* forment une de ces classes d’objectifs descriptifs pour une sémantique interprétative des styles. On s’en tiendra ici à la présentation de leur fonctionnement général, des exemples étant donnés dans les pages suivantes.

Alors que le parcours interprétatif se définit comme l’actualisation d’un sème au moyen d’un interprétant, le *trajet interprétatif*¹³⁶ se définit comme un enchaînement de parcours interprétatifs. Toutefois, le terme d’*enchaînement* ne signale pas un déterminisme formel au sens où une *tournure* se réaliserait au travers d’une séquence définie de parcours interprétatifs eux-mêmes définis (comme c’est le cas pour l’*idiosémie*, qui est un parcours interprétatif typique pour une unité donnée). Au contraire, les grandeurs (lexèmes, sèmes), et donc les parcours interprétatifs concrets (dont l’enchaînement constitue la *dynamique* d’une tournure) sont conçues comme indéfiniment variables. En fait si l’on doit parler d’enchaînement c’est parce qu’il n’existe théoriquement pas de parcours interprétatif *concomitant* c’est-à-dire que leur réalisation ne peut avoir lieu de manière simultanée. Sur cette base, une tournure peut se définir comme un cadre qui règle l’activité mésosémantique par des contraintes sur l’interaction contextuelle locale entre sémèmes. Autrement dit, une tournure est une *forme d’organisation locale récurrente dans un corpus et qui règle l’activité contextuelle entre sémèmes au palier mésosémantique*. L’identité d’une tournure nécessite donc dans son schéma dynamique, qu’on reconnait dans la perception à travers les *variations* en contexte qui le réalisent. Autrement dit, l’identité d’une tournure réside dans la *dynamique* qui organise les sémèmes, non dans les sémèmes en tant que tels. Enfin, une fois passé un certain seuil de récurrence, la tournure devient une forme de *médiation perceptive stabilisée* qui opère comme un facteur formel donnant à délimiter des caractéristiques de structure au sein de phénomènes au palier mésosémantique. Au reste, il semble

¹³⁶ Pour une illustration cf. Ch.III, 3.3.3.

possible de distinguer deux sortes de schéma d’organisation : les *configurations* et les *mouvements*. Comme l’analyse de leur fonctionnement mériterait une étude à part entière on se contentera d’illustrer très sommairement cette distinction en disant que les *rythmes sémantiques* (ex. chiasme) relèveraient plutôt des premiers, les *cycles sémantiques* (cf. *infra*, 3.2.2.b) des seconds.

3. DU CARACTÈRE AU *DUCTUS*

La caractérisation sémantique des textes, comprise comme une tâche particulière de la description linguistique, connaît trois directions principales : (i) celle des textes isolés, (ii) celle des genres et (iii) celle des styles. Si l’on admet que la question de la singularité ne concerne que les directions (i) et (iii)¹³⁷, il devient alors nécessaire de bien distinguer d’une part, le *style* du *caractère* et, d’autre part, les *faits de style* proprement dits des *effets* (dits) *stylistiques*. Ces distinctions, au cœur de notre propos, accueillent une conception événementielle de l’activité sémantique dans les textes. Cette conception entend en particulier être une médiation entre la constitution dynamique du sens textuel et le caractère esthétique des textes poétiques. On introduira la présentation de ce projet intellectuel à partir d’une discussion de la stylistique structurale de Michael Riffaterre (qui nous retient pour sa théorie contextuelle et son ouverture aux phénomènes sémantiques). Dans un second temps, cette troisième et dernière partie tâche de mettre en perspective la précédente en spécifiant les objectifs d’une étude sémantique des singularités individuelles, à savoir décrire d’un côté des aspects d’un *ductus*, de l’autre des lignes de « composition textuelle ». On y indique comment une sémantique interprétative peut répondre de manière tout à fait positive à la négativité (relative) de « la » poésie moderne ainsi qu’aux conditions empiriques imposées par la nature du texte, tout en donnant à s’affranchir de préjugés esthétiques (harmonie, symétrie, etc.) et herméneutiques (clarté, obscurité).

3.1. L’« intuition morphosémantique » de Jean Rousset¹³⁸

Dans l’introduction de *Forme et signification*¹³⁹ Jean Rousset présente une perspective étonnamment affine à la conception morphosémantique du texte. À l’encontre d’une conception statique de la structure, Rousset se représente la composition artistique achevée comme une totalité indissociable des dimensions de l’espace et du temps, dimensions dont témoigne en particulier le fréquent recours à la notion de rythme et à celles qui lui sont connexes. Le *dynamisme* des formes constitue alors le fait primordial. Les passages qui exposent cette perspective théorique n’en présentent finalement qu’autant de formulations particulières (p. XIII) :

¹³⁷ En effet, dès lors que la tâche de caractérisation vise la singularité d’un texte isolé ou d’un ensemble de textes, les genres, de part leur rôle de « cadre sémio-culturel », fonctionnent comme des révélateurs de configurations remarquables, c’est-à-dire de ce qui fait le caractère de tel(s) ou tel(s) texte(s).

¹³⁸ Jean Rousset (1910-2002) fut disciple de Marcel Raymond (1897-1984). Nous renvoyons le lecteur intéressé par plus de détails au panorama de la critique française de Georges Poulet dans *La conscience critique*, 1986, Paris, José Corti, en particulier aux chapitres « Jean Rousset et Gaëtan Picon » (pp. 159-166) et « Phénoménologie de la conscience critique » (pp. 275-298).

¹³⁹ Cf. Rousset 1962, pp. I-XXVI.

Sonate plutôt que tableau — car le livre n'échappe pas à sa nature successive ; s'il est bon de le restituer, par une opération de la mémoire et de la reprise inlassable, à un espace idéal qui le rende partout contemporain à lui-même, on n'oubliera pas non plus qu'il participe de l'ordre musical ; il se développe, il se déroule, il s'écoule, il vit dans sa progression, il se découvre et se révèle dans le temps ; il obéit à des rythmes, à des mouvements, à des cadences ; il s'assujettit à des lois qui sont celles de la présentation successive. Aussi tiendra-t-on compte, surtout dans le roman, mais également au théâtre, des relations d'antériorité ou de postériorité d'une figure ou d'une situation au regard de toutes celles qui l'entourent, des moments d'apparition ou de fuite d'un motif, de l'étirement ou de l'accumulation des données, des préparations qui annoncent et des retours qui évoquent, des emplois possibles de la mémoire ou de l'attente du lecteur, et bien entendu des effets de vitesse, de tempo.

On note encore ceci, qui intéresse plus directement l'analyse thématique (p. XV) :

les « thèmes » insistants qui signalent une piste de la rêverie, peuvent être en même temps des « schèmes » formels par la fonction qui leur est assignée dans l'organisation générale, leur situation dans le développement, leurs phases d'affleurement ou d'immersion, de condensation ou d'alternance, leur contribution aux rythmes d'ensemble, leurs relations respectives.

Ces formulations de Rousset expriment une conscience forte et l'intime conviction que l'œuvre se définit essentiellement comme une totalité en devenir. Plus précisément, la conception dynamique que traduisent les termes employés (« présentation successive », « reprise », « moments d'apparition », etc.) fait voir le texte comme un *cours d'action* complexe animé de rythmes et de mouvements qui modulent l'évolution des thèmes, des motifs. À un niveau plus abstrait, en mettant ainsi l'accent sur le dynamisme des formes, cette perspective incite tout spécialement à être attentif aux *événements* textuels, plus ou moins développés, plus ou moins ponctuels :

Ce lecteur complet que j'imagine [...] adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent le centre ou les centres de convergence, le foyer d'où rayonnent toutes les structures et toutes les significations, ce que Claudel nomme le « patron dynamique ». Mais il sera particulièrement alerté lorsqu'il découvrira, entre ces structures formelles et ces significations, des zones de coïncidence, des points de suture. (p. XV)

Dans la première partie de cette citation, les termes de « centre » et surtout de « patron dynamique » attestent certainement d'un point commun avec la méthode de Spitzer, mais alors que la perspective de Rousset intègre l'idée de centre ou de foyer organisateur abstrait il paraît en fin de compte (« Mais ») privilégier les « points de suture ». Autrement dit, pour autant qu'on soit libre de commenter ainsi ce passage, l'accent est mis sur l'événement singulier et de connectivité réduite — par opposition à la

grande connectivité ou l'importante capacité de corrélation du « foyer ». Si l'on convient de ne pas réduire l'événement *textuel* au cas, vraisemblablement particulier, des « points de suture »¹⁴⁰, de manière transversale aux moments, aux rythmes et aux formes, la perspective critique de Rousset se révèle en définitive fondée sur une attention primordiale à l'événement, à ce qui se produit de remarquable, à un moment donné dans le texte, pour une forme donnée. Pour dépasser la séduction des formules imagées (ex. la « vie des formes ») qui visent à expliquer les tenants et les aboutissants de cette perspective, on peut emprunter deux voies complémentaires. La première consiste à entrer dans le vif des textes pour mettre à l'épreuve la raison théorique. La seconde, qui nécessite bien entendu tôt ou tard une mise en œuvre de la première, rationalise les images évocatrices auxquelles, ce faisant, elle confère un plus grand pouvoir de conviction. S'agissant d'art du langage, et en fait de textes, les arguments de cette explicitation sont à chercher dans la théorie linguistique.

C. « Sonate plutôt que tableau », la formule peut évoquer sans jeu de mots les deux façons d'aborder le texte résumées par le sous-titre de l'ouvrage du Groupe μ , *Rhétorique de la poésie* : « Lecture tabulaire, lecture linéaire »¹⁴¹. En ce qui concerne donc l'analyse linguistique de la poésie, on dispose ainsi de deux approches qui renvoient à vrai dire à des objectifs de description distincts : d'un côté le dégagement de structures à partir d'homologies de type paradigmatique, de l'autre l'étude des dynamiques qui informent le texte sur l'ordre syntagmatique. C'est cette dernière approche, affine aux travaux de Jakobson, que prônent Molino et Gardes-Tamine :

On voit sans doute mieux ce que, par opposition, nous entendons par construction du poème : c'est précisément ce qui échappe au tableau, ce qui se modifie, ce qui avance, ce qui se construit à mesure et *n'est pas* virtuellement présent dans le début, que ce soit sous forme de renversement ou d'homologie »¹⁴².

Souvent éclairantes en la matière, les propositions de Molino et Gardes-Tamine développent pour l'essentiel une conception distributionnelle du texte (répétitions et variations, collages, etc.). Pour répondre à l'intelligence roussetienne de l'œuvre d'art verbale, nous emprunterons la voie parallèle d'une conception morphosémantique du texte.

3.2. Le caractère et le style pour une sémantique interprétative

Quel sens cela a-t-il de parler d'*effet stylistique* au sein d'un texte isolé ? Ne s'agit-il pas, précisément, que d'« effet de » style ? Alors que le prédicat *stylistique* ne s'applique en l'occurrence que dans une certaine perspective et pour certains phénomènes (ceux qui s'imposent à l'attention du lecteur) il apparaît que la lecture, ainsi orientée, ne se situe ni vraiment du côté du *style* ni pleinement du côté du *caractère* du texte isolé. C'est à cette critique de la démarche de Riffaterre que conduit le

¹⁴⁰ Au demeurant, cette image de la connexion appelle toute une variété de phénomènes, dont la connexion par un même sémème d'isotopies distinctes fournirait un exemple simple, sur le plan sémantique.

¹⁴¹ Cf. Groupe Mu 1977.

¹⁴² Cf. Molino, Gardes-Tamine 1988, pp. 116-117.

point de vue d’une sémantique interprétative qui définit par là même ce qui pour elle relève du *style* et du *caractère* dans son ordre propre de phénoménalité.

1) L’objet de la stylistique structurale

a) Généralités

On s’en souvient, Riffaterre fait du *contraste* la condition primordiale de l’effet stylistique¹⁴³, en vertu de quoi le phénomène linguistique concerné acquiert plus de relief que ceux qui le précèdent, et éventuellement que ceux qui le suivent. Pour s’expliquer cela il faut bien comprendre que, pour cette stylistique structurale, l’objet de la perception/description s’inscrit dans une dimension du texte, sa *linéarité* — parce qu’il s’agit d’un aspect évident de la lecture — et que, de fait, la catégorie *prospectif/rétrospectif*¹⁴⁴ joue un rôle tout à fait fondamental dans la définition de l’effet stylistique selon Riffaterre. Concrètement, l’application de cette catégorie autorise un partage des effets stylistiques par prospection, les plus ordinaires, et par rétroaction. Aux premiers correspondent deux types de schémas :

(i) contexte → procédé stylistique → retour au contexte

(ii) contexte → procédé stylistique amorçant un nouveau contexte → procédé stylistique

En (i) la reconnaissance du procédé stylistique implique la promotion d’un phénomène local contrastant avec l’état linguistique antérieur (par ex. énoncé normal → hyperbole → énoncé normal) alors qu’en (ii) le phénomène en jeu dans le contraste devient à son tour le contexte d’un nouveau contraste (par ex. énoncé normal → hyperbole → contexte hyperbolique → litote). Dans ce second cas, le phénomène intermédiaire est particulièrement saillant puisqu’il contribue à deux effets stylistiques distincts. On voit par ailleurs que ce genre d’enchaînement ne connaît pas de limites *a priori* (sauf celles qu’imposent les discours et les genres ; on imagine surtout l’exploitation prolongée du schéma (ii) en régime poétique). Quant aux effets stylistiques par *rétroaction*, ils témoignent du fait que la valeur de certains effets stylistiques peut se voir modifiée au fil du texte. Plus largement, ils manifestent très nettement le principe qu’il ne saurait y avoir de *valeur stylistique intrinsèque* aux énoncés. Ainsi dans cet extrait des *Misérables* de Hugo

*La certitude de tenir enfin Jean Valjean fit apparaître sur sa physionomie tout ce qu’il avait dans l’âme.
Le fond remué monta à la surface.*

¹⁴³ Dans la traduction de Daniel Delas, Riffaterre emploie indistinctement « procédé stylistique » et « effet stylistique ». Cette dernière expression est la plus fréquente.

¹⁴⁴ Ce couple de termes est de notre fait. Riffaterre ne parle que de *rétroaction*.

Riffaterre considère que la phrase en italiques forme le contexte de la métaphore avec laquelle elle contraste. Or le « déchiffrement » de la métaphore conduit à revenir sur le sens de l’énoncé précédent. Nous dirions, sémantiquement, que la réécriture ‘fond’ → | ‘boue’ |, qui comprend /saleté/, induit sur la base d’un parallélisme (comparer *apparaître sur sa physionomie* et *remonter à la surface*) l’actualisation de /vilenie/ dans ‘âme’, par conversion sémique (on passe de la dimension matérielle à la dimension spirituelle). Cette dernière actualisation sémique signe la rétroaction.

B. Les rétroactions autorisent des relations ou des correspondances à plus ou moins grande distance dans l’espace du texte, ce qui pose le problème des dimensions du contexte. En particulier, on pourrait se demander si l’étendue matérielle des genres brefs (épigraphe, monostiche, etc.) n’empêche pas la formation d’une qualité de contexte suffisante pour qu’un contraste y advienne. Ce n’est bien sûr pas le cas et dans ce type de textes la catégorie prospectif/rétrospectif continue d’être pertinente. Mais est-ce également le cas dans un syntagme isolé comme *obscure clarté* ? Il semble possible d’admettre que le vers cité de Corneille (*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*) dans lequel s’inscrit cet oxymore est contingent à la création du *contraste* puisqu’on peut, d’une certaine manière, continuer à dire que le rôle du contexte est joué par *obscure* et celui de l’unité responsable du contraste est joué par *clarté*. Néanmoins, est-il bien légitime d’admettre un *effet stylistique* dans le cadre de ce syntagme ? Rien n’est moins sûr. Mais alors si la présence du vers est nécessaire à une telle qualification, on devine, ou du moins est-on conduit à supposer, qu’il n’existe pas d’implication nécessaire entre l’actualisation d’un contraste et l’effet stylistique. En effet, en l’occurrence, l’oxymore n’a en lui-même rien de stylistique ; pour être une figure « de style » il est simplement créateur d’un contraste fort. Malgré son caractère particulier¹⁴⁵, l’exemple de l’oxymore conserve pour nous une valeur heuristique : 1. il montre que pour parler d’effet stylistique un entour linguistique d’une étendue minimale est bien requis. Les genres brefs impliquent une telle étendue. Mais s’il faut que l’énoncé actualise un genre celui-ci doit être littéraire : on va le voir, le terme *stylistique* ne fait qu’exprimer un jugement de *littérarité* ; 2. il suscite un doute sur l’implication « *si contraste alors effet stylistique* » (implication n’est pas trop fort, dans la mesure où le contraste est conçu comme le « stimulus » de l’effet de style). Cherchons à en savoir plus sur la nature de l’*effet stylistique*.

b) Qu’appelle-t-on « effet stylistique » ?

Avec le premier terme de l’expression *effet stylistique* on se trouve clairement du côté du récepteur : le terme d’*effet* se comprend comme effet-pour-le-lecteur dans la perception d’un phénomène. Dans ce cadre parler d’*effet* c’est signifier qu’un certain seuil d’intensité perceptive a été atteint, une sorte de seuil critique auquel correspond

¹⁴⁵ Delas a certainement raison de prévenir ainsi le lecteur : « Il est vrai qu’il y a des unités stylistiques élémentaires dont le principe de fonctionnement est simple ; ce sont les syntagmes du type *obscure clarté* et une grande partie des figures que la rhétorique tentait de classer. Mais il ne faut pas en rester là et Riffaterre [...] montre la fréquence des contrastes de type (+/0) en appuyant ses recherches sur l’étude des clichés » (Riffaterre, *op. cit.*, p. 14).

la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l’attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu’il rationalise en y reconnaissant une forme d’art, une personnalité, une intention, etc.)¹⁴⁶.

Mais qu’est-ce qu’un effet, au juste ? Conventionnellement, il s’agit d’un « fait réel, actualisé, conçu le plus généralement dans sa relation avec un autre fait réel, considéré comme sa cause »¹⁴⁷. Riffaterre introduit donc un paramètre supplémentaire — un degré élevé d’intensité — dans sa conception de l’*effet stylistique* par quoi il faut donc entendre un effet *intense* déterminé par une cause spéciale, à savoir par les « éléments de la séquence verbale » qui possèdent le plus de relief, ceux qu’on ne peut « omettre sans mutiler le texte ». Il faut à ce titre noter qu’*effet* est d’une part synonyme ici d’*efficacité* et, d’autre part, que le choix de ce terme est censé contrer les connotations esthétiques du terme d’*expressivité* :

Expressivité est un mot trop étroitement associé à des concepts esthétiques [...]. chaque fois, par conséquent, le constat d’existence est implicitement et prématurément transformé en jugement de valeur [...]. Il vaut donc mieux parler d’*effet* et d’*efficacité* »¹⁴⁸.

L’*efficacité* du procédé c’est son caractère inattendu, imprévisible, etc. (« les éléments qui ne peuvent échapper à l’attention devront être imprévisibles » (*op. cit.*, p. 35)). On pourrait se contenter de prendre acte et considérer que *stylistique* est tout simplement le prédicat corollaire du terme *contraste* (fort). Pourtant, comme il y a des raisons de douter que ces deux termes soient solidaires dans les faits (voir plus haut), il importe d’aller un peu plus loin dans la compréhension.

En fait, l’assignation du prédicat *stylistique* à cette sorte d’effet (intense) connaît une motivation que nous avons déjà exposée en détail dans la première partie de ce chapitre. Un certain nombre d’indices significatifs conduisent en effet à conclure que, chez Riffaterre, le terme *stylistique* traduit simplement *esthétique* dans ce cas particulier d’artificité qu’est la littérature. En effet, le style est conçu en tant que

forme écrite individuelle à l’intention littéraire, c’est-à-dire le style d’un auteur ou plutôt d’une œuvre littéraire isolée (dorénavant appelée ici *poème* ou *texte*), ou même d’un passage isolable¹⁴⁹.

Or, nous l’avons posé avec Genette, la condition suffisante à l’établissement d’une relation artistique est la postulation d’une *intention esthétique*, ce dernier terme étant vraisemblablement dissimulé par « littéraire » dans la citation. Riffaterre inscrit donc au nombre de ses présupposés méthodologiques

¹⁴⁶ Riffaterre, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁷ Art. « Effet », in A. Jacob (éd.), 1990, *Encyclopédie philosophique universelle T-II*, Paris, PUF, p. 753.

¹⁴⁸ Riffaterre, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁹ Riffaterre, *op. cit.*, p. 29.

l’appartenance au discours littéraire, ce qui confère d’emblée un statut de *littérarité* constitutive au texte analysé (le texte est assimilé au *poème*). De fait, l’identification des *contrastes* ne peut que s’accompagner systématiquement d’une hypothèse sur l’intention esthétique que légitime l’intensité de l’*effet* et que sténographie le mot *stylistique*. Ce n’est pas là nécessairement *valoriser* de façon *a priori* certaines propriétés techniques de l’objet, dans la mesure où l’on peut admettre que tout contraste fort les impliquant suffit à fonder leur *pertinence esthétique* (i.e. le fait d’être significatives). Dans ces conditions, tout porte à croire que le mot *stylistique* ne réfère qu’à un « effet de » style qui est en vérité un *effet de littérarité*.

Mais, ce faisant, 1. on se coupe de la *réalité linguistique*, qu’il paraît plus intéressant de *décrire* (pour nous, en termes d’événements sémantiques, on va le voir) que de qualifier ; 2. surtout, on crée l’illusion qu’il s’agit d’un *fait de style* d’ordre *individuel* (c’est bien ce que vise Riffaterre) alors qu’on a affaire à un trait de *caractère* du texte. C’est ce qu’il nous faut à présent essayer de montrer.

2) Phénomène, événement et formes de singularisation

a) Approfondissement et critique du contraste

Dans les *Essais* de Riffaterre le terme de *contraste* est associé à une série d’expressions équivalentes : « *pattern* rompu par un élément qui est imprévisible » (p. 57), « éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués » (p. 65), « le procédé stylistique est un effet par rupture » (p. 81), « anomalie de la séquence verbale » (p. 117), etc. Les exemples pris illustrent l’importance accordée à la rupture qui peut être aussi bien lexicale, syntaxique que sémantique : néologisme, archaïsme, ordre verbe-sujet, antonymie, oxymore, métaphore, etc.¹⁵⁰ La question est alors la suivante : doit-on conclure de ces exemples que le *contraste* a pour corrélat nécessaire une agrammaticalité, un énoncé tropologique, etc. ? Riffaterre omet de mentionner un cas de figure qui dissipe pourtant un malentendu possible qui re-viendrait à considérer l’écart comme *ultima ratio* du style. Soit ce passage décisif de *L’union libre* de Breton (1931)¹⁵¹ :

Ma femme au sexe d’algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
55 *Ma femme aux yeux pleins de larmes*
Aux yeux de panoplie violette et d’aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane

Le vers 55 est le seul du poème à être isotope. Dans la perspective de Riffaterre, on dira que ce vers isotope contraste avec le contexte allotope des vers qui précèdent ; on observe un contraste qu’on peut

¹⁵⁰ Rappelons pour la suite qu’en microsémantique, ces deux derniers cas sont traités en termes d’allotopie ou de rupture d’isotopie, qui marquent une incompatibilité entre sémèmes co-occurents. Notons aussi que dire rupture d’isotopie suppose qu’on puisse décrire à un moment t-1 la constitution, dans la durée, de l’isotopie rompue. Ce n’est pas le cas, par exemple, dans le vers de Corneille qui présente seulement, *stricto sensu*, un cas d’allotopie ; qu’on pourrait également décrire comme une dispartate de *profils* linguistiques.

¹⁵¹ Sur la valeur du vers 55 cf. Rastier 1998c, pp. 33-57.

dire *mésosémantique*. Il apparaît ainsi clairement, malgré les exemples de Riffaterre, qu’on n’a pas uniquement :

Schéma : contexte → procédé stylistique → retour au contexte
Cas de figure : normal → a-normal → normal

mais aussi, inversement :

Schéma : contexte → procédé stylistique → retour au contexte
Cas de figure : a-normal → normal → a-normal

N.b. : par « a-normal » on entend simplement, sans jugement de valeur, le produit d’une énonciation permis par le système fonctionnel de la langue mais non conforme à la norme (tout cela au sens de Coseriu).

On constate que le *contraste* n’est pas immanquablement dû à la rencontre de faits a-normaux. Il convient donc de ne pas s’en faire une représentation étroite, et caricaturale. En outre, comme on peut décrire un *contraste* par des concepts descriptifs spéciaux (isotopie, allotopie) mais aussi plus ordinaires (les parties du discours peuvent suffire), il n’est pas difficile de voir que ce terme désigne en fait une classe de phénomènes. Il relève ainsi du métalangage de la description, à l’instar de « *crescendo* », « *chiasme* », « *cycle* », etc. Le *contraste*, qui au demeurant ne participe pas d’un style individuel sans médiation (on y vient), se révèle ainsi un accès ou un point de vue *parmi d’autres* sur le « style » — tous les faits rhématiques ne sont pas des contrastes. Au reste, pour une linguistique des textes, l’essentiel réside bien sûr dans la forme concrète que prend le phénomène en jeu, faute de quoi on ne dit rien de la singularité.

L’exemple de *L’union libre* montre par ailleurs que cette théorie du *contraste* peut tout à fait s’appliquer à des textes de la modernité poétique¹⁵². Mais il suffit aussi de considérer les autres vers du poème pour constater immédiatement les limites (connues) d’une théorie qui porte en elle une question toute rhétorique¹⁵³ : les passages de textes saturés de contrastes sont-ils dépourvus de « style » ? Bien plutôt, il faut dire que la théorie de Riffaterre, celle du *contraste*, se rend inaccessible le « style » de semblables passages. Pourquoi ? Pour reprendre ici le problème du contexte minimal, si par exemple dans *clair-obscur* la question de l’effet stylistique ne se pose évidemment pas, il devient même difficile d’appliquer ici le principe d’analyse de Riffaterre. En fait, ce cas d’intégration lexicale forte est révélateur d’une particularité importante de cette stylistique structurale : considérant le texte et son lecteur, elle reste cependant gagée sur l’*unité* discrète et spatialement localisée. Cela est confirmé par le fait que le contraste concerne toujours des lexèmes, des syntagmes ou des séquences

¹⁵² Ce qui nous rappelle, au passage, de ne pas sacrifier à l’idée reçue d’une poésie moderne radicalement irrationnelle ni de sous-estimer sa négativité.

¹⁵³ On peut admettre que Riffaterre a prévu cela par la fonction du *nivellement* qui consiste en « la destruction des effets de contraste, dont le résultat est de ramener le procédé stylistique au niveau du contexte avec lequel il fait désormais corps » (Riffaterre, *op. cit.*, p. 87).

prises dans leur globalité (comme en témoigne manifestement l’exemple des *Misérables* que Riffaterre a pris soin de mettre en italiques).

En définitive, si cette approche structurale fait indéniablement ses preuves dans l’ordre de phénoménalité qu’elle se donne, ses limites enjoignent de poser la question du « style » dans un autre ordre, où il s’agit d’observer ce qui se passe en deçà ou plutôt entre les signes. Car enfin, au-delà des contrastes strictement morphosyntaxique (ordre verbe-sujet, etc.), si des unités ou des groupes d’unités contrastent entre eux c’est en raison de conditions sémiques ainsi qu’il apparaît sur l’exemple de Breton. Dans ce cas précis en effet, alors qu’un *contraste* a bien lieu entre le vers 55 et les précédents, l’événement *déterminant* ce contraste se produit lui dans le *passage* d’un état isotope à un état allotope. Or cet *événement sémantique* constitue, d’une manière tout à fait évidente, un aspect majeur de la singularité textuelle de *L’union libre*. Nous l’avons déjà évoqué plus haut, il n’est dès lors pas question de style mais bien, et l’on trouve l’expression chez Riffaterre lui-même, de « caractères distinctifs du poème » auxquels sont dits correspondre « les critères d’analyse du style »¹⁵⁴. On voudrait croire que cette coïncidence avec notre conception stricte du *contraste* comme témoin d’un caractère textuel — et non d’un style individuel, de façon *a priori* (car on ne peut préjuger du fait que tel élément significatif d’une séquence verbale exemplifie cette sorte de style) — n’est pas fortuite : Riffaterre n’aurait pas développé une méthode d’analyse du *style individuel* mais bien une méthode d’accès *partiel* (voir paragraphe précédent) au *caractère* de l’« œuvre littéraire isolée ». Car ce n’est pas le texte isolé, mais l’œuvre, et sa connaissance, qui légifère en matière de style individuel.

b) De l’événement au fait de style

A. En effet, les « caractères distinctifs », ces aspects singuliers du texte, n’ont en eux-mêmes rien de stylistique parce que pour mériter ce qualificatif il est nécessaire que le phénomène complexe qui les définit manifeste (ou exemplifie), dans notre perspective, une *ligne stylistique*, un *schème d’unification* ou une *tournure sémantique*¹⁵⁵. Par exemple, le *cycle sémantique* s’avère chez Macé une tournure familière que concrétise, entre autres passages de l’œuvre, ce début de poème en prose *Un ange passe, et pendant que les conversations se taisent autour de la table, il revient [...]*¹⁵⁶. Le cycle se laisse décrire ainsi : *il revient* forme l’interprétant d’une rétroaction qui porte sur le premier syntagme du texte où s’opère un défigement de la locution *un ange passe*. L’*ange*, qui n’avait pas le statut d’actant dans le premier moment de la lecture, fait à présent l’objet d’une intégration dialectique dans un acteur éponyme. Malgré ces opérations, l’expression figée n’est pas une forme oubliée et le texte apparaît marqué tactiquement d’une sorte de syllepse sur *un ange passe*. Par ailleurs, on observe la constitution d’une double corrélation : la locution *un ange passe* est liée à *se taisent* tandis que

¹⁵⁴ Cf. Riffaterre, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁵ Todorov formule cela un peu différemment : « on pourrait poser comme principe que la description structurale d’un texte particulier n’aura pas à retenir une propriété stylistique, si elle ne peut pas montrer que cette même propriété se trouve en relation avec d’autres, à d’autres niveaux ; ou si l’on veut que cette propriété est signifiante » (Todorov 1970, p. 227).

¹⁵⁶ Macé G., 1993, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, p. 87.

ange et *passé* sont mis en parallèle avec *il* et *revient*. De la sorte, l’énoncé accroît son degré de connectivité. De manière non concomitante, *il* actualise des traits sémantiques (de l’acteur en question) qui accompagnent la suite de la lecture. On constate que l’événement sémantique, qui laisse des traces inoubliables sur la tactique et la dialectique du texte, est particulièrement *patent* (on verra qu’il en est de *latents*). De fait, l’événement déborde dans cet exemple la figure du cycle qui, en tant que telle, se définit simplement comme une variation sémantique (ici, par défigement), par rétroaction, sur une forme textuelle stabilisée (ici, *un ange passe*). L’investissement effectif de la tournure stylistique dans ce passage n’intéresse donc qu’une partie de l’événement, qui est lui plus complexe.

En soi, cet événement participe à la *définition* du caractère sémantique du texte. Si Riffaterre ne considérerait pas exclusivement les contrastes, il y verrait sans doute un *effet stylistique* au sens où l’on a bien affaire à un fait qui s’impose à l’attention du lecteur. Or, cette sorte de cycle sémantique est une *tournure* chez Macé. On peut donc légitimement parler de *fait de style* compris comme l’*actualisation* d’une régularité typique observable dans les poèmes en prose de cet auteur. Autrement dit, l’énoncé décrit *exemplifie* un aspect du style de cet œuvre. Par ailleurs, on est ici renseigné sur le fait que si un événement peut accueillir un schème (cf. *supra* l’exemple de Baudelaire en § 2.1.1.b) ou une tournure, et donner ainsi lieu à un *fait de style*, cet accueil peut ne pas être extensif, c’est-à-dire occuper toute la complexité interprétative de l’événement, qui peut donc être englobant.

B. Il faut même aller plus loin et souligner qu’il n’y a en principe *aucun lien nécessaire* entre un événement sémantique et le style : entre eux, la relation d’exemplification/actualisation n’est que possible. Ainsi, par exemple, dans ce poème de Jacques Dupin¹⁵⁷ :

Les genêts seraient en fleurs
une femme étendrait le linge

très loin, de l’autre côté
du ravin — où naissent les chèvres
5. et dévorent la pente

elles sont cent vingt comme à Sodome
et quoi surgit, irradie

de leurs cornes, de leurs frasques,
de leur irruption mythique...

10. sachant que l’autre n’est pas une autre
moins que leurs dents dans la feuille
que leurs sabots sur la pierre

l’autre étant ce qui respire
à travers elles
15. dans l’arôme brutal

que je meurs d’avoir écrit

¹⁵⁷ Dupin J., 1996, *Le grésil*, Paris, POL, p. 24.

on assiste à un événement sémantique qui prend forme dès la comparaison du vers 6, au sens où l’impression référentielle stable que produisent les vers précédents — il s’agit d’un effet de réalisme empirique — se prépare à cet endroit à changer pour un mode mimétique où le réalisme transcendant domine. Cela peut se formuler en disant qu’on perd les conditions de la désignation (ex. *et quoi [?] surgit, sachant que l’autre [?] n’est pas une autre [?]*). Mais un tel changement de dominante mimétique, dans la continuité du texte, ne sera considéré comme un *fait de style* que s’il correspond ou exemplifie une forme de singularisation de l’œuvre (du corpus).

C. Enfin, tout phénomène ne fait évidemment pas l’objet d’une élection au statut d’événement textuel. C’est ce que nous voulions signifier plus haut en disant que l’oxymore n’a en lui-même rien de stylistique (au sens de Riffaterre). Toutefois, l’invention créatrice et la diversité des textes aidant, on peut très bien imaginer qu’un oxymore puisse jouer un rôle plus ou moins remarquable quant à la progression, à la cohésion ou à la cohérence d’un texte d’une part — l’oxymore acquiert alors, en effet, une certaine « efficacité », d’autre part, qu’il exemplifie un *schème d’unification*, comme c’est le cas chez Gérard Macé avec le schème du contraste fort, sans pour autant faire événement dans le texte. On obtient, en résumé, un triangle des possibles :

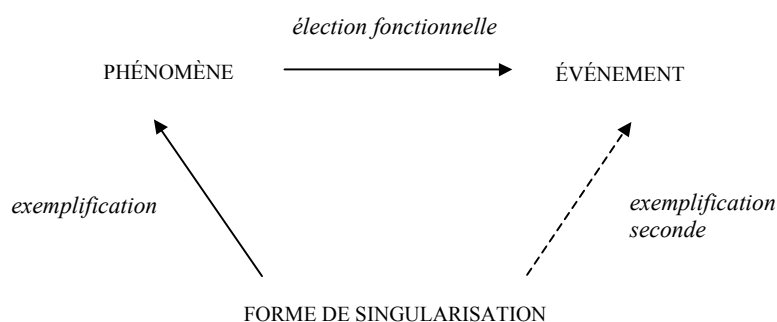


Figure VII : relations possibles entre un phénomène, un événement et une forme de singularisation

Ainsi se déclinent les relations entre un phénomène, un événement sémantique et une forme de singularisation textuelle. Passer du phénomène à l’événement c’est créditer ce phénomène d’une qualité particulière dans le rapport spécial qu’il entretient vis-à-vis de son environnement, le texte. On propose ainsi de définir l’événement sémantique comme un *phénomène qualifié* (par une *élection fonctionnelle*) c’est-à-dire jouant un rôle remarquable quant à la cohésion, la progression et/ou la cohérence d’un texte donné. En ce sens, la flèche en pointillées signale que ce n’est pas en réalité l’événement qui exemplifie la forme de singularisation mais le phénomène *élu comme* événement. D’où l’expression « exemplification seconde ». On comprend toutefois que l’enjeu esthétique n’est pas le même entre ces deux exemplifications et c’est pourquoi nous présentons les choses ainsi. On distingue donc *deux modes d’actualisation* des formes de singularisation où le *fait de style* se traduit en définitive par autant de *variations* locales qu’on décèle, dans la perception et l’interprétation de texte lu, de phénomènes linguistiques pertinents pour telle forme.

3) Pour une caractérisation sémantique (événementielle) des textes isolés

A. Dans cette optique, caractériser un texte au plan sémantique, ce serait spécifier les événements textuels qui en font la singularité et auxquels on a accès par le tracé de parcours interprétatifs. Correspondant dans le métalangage descriptif à des classes de phénomènes (crescendo¹⁵⁸, staccato, basculement, chiasme, cycle, etc.), les événements sémantiques jouent dans les textes isolés, à leur niveau, le rôle de *reliefs de texture*. Toutefois, dans une perspective dynamique, on conçoit qu’ils marquent moins des lieux singuliers de la textualité qu’ils ne constituent des *moments* décisifs de l’émergence et de la transformation de formes sémantiques (thèmes spécifiques, acteurs, etc). En cela, pour revenir à J. Rousset, leur description rend certes compte du fait qu’un texte (artistique) « obéit à des rythmes, à des mouvements, à des cadences » mais pas seulement puisque leur manifestation n’est pas strictement assujettie aux « lois qui sont celles de la présentation successive ». En effet, la dynamique interprétative ne se réduit pas à la seule progression du texte car des connexions entre unités peuvent être réalisées en divers points distants au sein du texte. Par exemple, le poème de Dupin *Rouge éteint dans la fenêtre...*¹⁵⁹ sera l’occasion de décrire un parallélisme sémantique connectant la toute fin au début du texte, une connexion d’où procède l’émergence à première vue insoupçonnée d’une forme sémantique¹⁶⁰. Sa fonction de clôture textuelle fait de ce phénomène un événement qu’aucun indice « de surface » ne laissait pourtant deviner. A ce titre, et c’est un point de divergence majeur avec la stylistique structurale de Riffaterre (sans vision réductrice du *contraste*), nous considérons que l’événement sémantique est un phénomène dont la perception peut *ne pas s’imposer spontanément* dans l’interprétation. Essayons de préciser ce point.

B. Nous avons eu l’occasion de rappeler plus haut que la poétique structurale se concentre essentiellement sur les *configurations* remarquables du texte. Pour Riffaterre l’horizon de l’analyse est également fait des procédés responsables de l’impression d’intransitivité ou d’opacité anti-référentielle du texte. Mais en orientant de la sorte, de manière quasi-exclusive, l’analyse sur ce que le lecteur perçoit de façon *spontanée* (ex. les contrastes forts) on préjuge évidemment des propriétés du tissu esthétique des textes : on ne tient pas compte du fait, pourtant bien ordinaire, que ce qui est construit dans la perception est toujours *affaire de temps* et varie donc selon la *temporalité investie*. Pour prendre un exemple peu contrasté, si dans ce slogan publicitaire :

« Au cœur de votre santé parce que votre santé nous tient à cœur »

¹⁵⁸ Pour un exemple de crescendo par densification de fond sémantique cf. Ch. III, 2.1.2.b.

¹⁵⁹ Cf. *Le grésil*, p. 11.

¹⁶⁰ Nous verrons comment cela se traduit dans les analyses (en particulier aux Ch. III, 3.3.3. et Ch.IV, 2.1.2. et 2.3.2).

on identifie bien *immédiatement* un chiasme morphosyntaxique (qui est une sorte de parallélisme), il en va tout autrement au plan sémantique pour ce qui est de stabiliser les valeurs des lexèmes *cœur*¹⁶¹. Or c’est dans leur différenciation (plus durative) que « l’effet » de l’énoncé se joue tout entier. Cet exemple permet de contraster, de manière quelque peu inégale, la prégnance propre d’un phénomène morphosyntaxique et celle d’un phénomène sémantique. Il semble qu’un effet de *prégnance* analogue soit un principe de discrimination des événements entre eux.

Pour argumenter dans ce sens, on peut commencer par faire remarquer que, s’agissant de la sémantique des textes, l’attention aux *moments forts* d’un texte est d’abord fonction de *conditions herméneutiques*. Ainsi, l’attention aux événements sémantiques manifestes peut être orientée par le genre d’appartenance du texte mais peut aussi être amorcée par la reconnaissance d’un *régime de littérarité* (dont les modes ont été exposés dans la première partie de ce chapitre). Par exemple, si dans le sonnet la volte localise un contraste sémantique marqué entre l’octave et le sizain, ce genre identifie aussi un régime poétique et par là rend attentif à ses propriétés rhématiques, tant sur le plan de l’expression que sur celui du contenu. D’autres genres pourront avoir l’effet inverse, ce qui se traduira par un *tempo* de lecture plus vif. Au reste, tous les textes poétiques n’imposent pas le même *tempo* de lecture (comparer une page de Macé et une page de Dupin), au sens où chaque texte comporte des mises en relief, ou en sourdine, qui lui sont propres. Plus généralement, il semble raisonnable d’affirmer que la nature des rapports entre perception et interprétation dépend du mode herméneutique propre de chaque texte qui fait varier, au gré de ses contraintes sémantiques, l’attention à sa textualité. En ce sens, une fois admis le rôle des genres et des discours en la matière, on doit convenir que le dernier mot revient à la singularité du texte lu. Mais, comme nos événements sont définis comme des phénomènes qualifiés par une élection *fonctionnelle* — *i.e.* leur fonction par rapport à la progression, la cohésion et/ou la cohérence de tel texte — on comprend qu’il puisse y en avoir de *latents*, en particulier si aucun indice morphosyntaxique ne permet de les repérer (comme ce ne n’est pas le cas dans le chiasme cité). On admet ainsi qu’il n’y a aucun paradoxe dans le fait que ce que l’on met du *temps* à comprendre et à percevoir, l’expérience de la poésie suffit à s’en convaincre, puisse quand même tenir une place importante voire décisive dans la dynamique de constitution du sens textuel. Nous finirons sur cet argument qui doit à ce point passer la main aux analyses, en insistant sur la nécessité d’adopter une position de lecture/de description qui prévoit l’émergence de moments forts sans y réduire la textualité de façon *a priori*.

Dans ce cadre, la sémantique interprétative fournit les concepts descriptifs et le concept d’événement fixe l’objectif de la caractérisation du texte isolé dans un dépassement du « tout ou rien stylistique » (*i.e.* seuls les procédés d’insistance sont pertinents) qui rend compte du tissu esthétique et de la complexité de son relief. Pour ce qui concerne ce travail, on entend assumer ainsi la négativité de la poésie moderne. Dans la mesure où le caractère des poèmes hermétiques s’identifie aux formes qu’y

¹⁶¹ Nous empruntons cet exemple à M. Ballabriga auquel nous renvoyons pour une analyse complète de l’énoncé (cf. Ballabriga 2002, p. 283).

prend la *difficulté interprétative*, on se donne alors les moyens de dépasser l’opposition clarté/obscurité en décrivant comment la complexité des parcours interprétatifs y fait événement¹⁶². C’est donc à mieux décrire de tels textes, et plus largement les formes poétiques post-classiques, que ces éléments de réflexion souhaitent contribuer. Mais il faut rester conscient du fait qu’il ne s’agit là que d’un versant d’une problématique sémiotique, celle de l’interaction entre un plan de l’expression et un plan du contenu. Alors, ce cadre étant considéré, peut-être qu’une conception événementielle de l’activité sémantique dans les textes donne-t-elle accès aux qualités esthétiques de ces productions culturelles singulières que sont les poèmes.

C. A nos yeux, une telle conception, malgré son statut exploratoire, joue un rôle important pour une sémantique interprétative des styles individuels tout simplement parce que ces derniers n’ont d’autre lieu de formation que la dynamique interprétative des textes. Il ne faut pourtant comprendre par là que le style est conçu comme l’intégration des singularités constitutives de chaque texte du corpus : le style n’est pas le produit d’une multiplicité de caractères puisque l’exemplification d’un style ne se fait pas nécessairement au sein d’événements (ou, dans un autre vocabulaire et par un parallèle inadéquat, par des éléments marqués, des configurations notables, etc.) mais aussi par le biais de simples phénomènes (ex. la récurrence d’une afférence contextuelle). Bien plutôt, nous voulons dire que, pour une sémantique des textes, le style individuel n’existe que dans une diversité de tissus esthétiques parcourus d’événements plus ou moins prégnants, dans la diversité de caractères qu’offre un ensemble de textes isolés. Et c’est parce qu’il existe toute une gradation du plus simple phénomène (disons une afférence contextuelle) à l’événement sémantique le plus prégnant (signalé en particulier par une configuration morphosyntaxique¹⁶³) que l’on peut parler de *degrés d’accessibilité* du style. Ainsi, pour nous, dire que « nombre de faits de style restent imperceptibles, subliminaux, difficilement analysables par la conscience percevante du lecteur »¹⁶⁴, c’est évoquer un rapport particulier entre le *style* et le *caractère* du texte isolé, du fait que les formes de singularité s’actualisent à divers degrés *au milieu de dynamiques textuelles de formation d’événements*. Aussi, sur le plan sémantique, tout style peut-il non seulement connaître plusieurs formes (de singularisation) mais aussi chaque forme connaît-elle normalement diverses modalités et divers degrés de présence en raison, notamment, de la présence d’événements plus ou moins prégnants.

3.3. Le *ductus* et l’action sur les formes sémantiques

1) *Récapitulation et prolongement*

Alors qu’une sémantique interprétative rend compte du caractère d’un texte isolé par la description de ses événements, elle atteint les aspects d’un style individuel par les formes de

¹⁶² La description de textes Jacques Dupin voudrait apporter une démonstration de cette proposition.

¹⁶³ Pour vrai que « l’inflexion stylistique la plus forte réside en l’arrangement rhétorico-phrastique » (Molinié 1989, p. 123).

¹⁶⁴ Cf. Adam 1994, p. 19.

singularisation d’un corpus. À cet effet, les *lignes stylistiques*, les *schèmes d’unification*, les *idiosémies* et autres *tournures* ont pour objet de signer les caractéristiques d’une œuvre à différents paliers de la textualité. On dispose ainsi, pour ainsi dire, des lieux théoriques où prend place une partie des « règles légitimatrices du langage de l’œuvre »¹⁶⁵. Évidemment, ces formes de caractérisation (les formes de *singularisation* deviennent, du point de vue de la description effective, des formes de *caractérisation*) connaissent des degrés de systémativité plus ou moins forts selon la régularité, la fréquence et la variabilité de leur présence en contexte. Il est possible de récapituler ainsi le dispositif proposé :

Problématique de la description	<i>Ductus</i> (ou « manière »)			« Composition textuelle »
Palier(s) de l’activité sémantique	Micro-	Méso-	(transversal)	Macro-
Forme de caractérisation	<i>Idiosémie</i>	<i>Tourneure</i>	<i>Schème</i>	<i>Ligne</i>
Définition	Récurrence de parcours interprétatif	Récurrence de trajet interprétatif	Homologation de formes textuelles	Interaction de composantes

Tableau VII : les voies de la caractérisation sémantique des styles (individuels)

Comme le montre ce tableau, ces propositions descriptives impliquent un niveau supplémentaire dont nous n’avons pas encore parlé. Il s’agit d’une part du *ductus* de l’énonciateur, d’autre part de la ligne de partage que crée, parmi les formes de singularisation/caractérisation, la considération de ce *ductus*. Une telle perspective nous est inspirée par une piste de recherche évoquée par Rastier, piste qui place d’emblée la question du style sur le plan du signifié :

Gestes et mouvements, points nodaux et moments critiques, tempo du rythme et phrasé des contours permettent de concevoir le texte comme un *cours d’action* sémiotique, au-delà d’une concaténation de symboles. Le genre codifie la conduite de cette action, mais ce qu’on pourrait appeler le *ductus* particularise un énonciateur, et permettrait de caractériser le style sémantique par des rythmes et des tracés particuliers des contours des formes¹⁶⁶.

Il reste à comprendre ce que signifie exactement tout cela, en sachant que l’interprétation en est relativement ouverte. Mais si la piste n’est pas tracée, elle est déjà un peu mieux jalonnée et, en quelque sorte, tout notre effort de réflexion antérieur converge ici. Des éléments de compréhension sont lisibles dans le tableau : 1. le *ductus* connaît vraisemblablement des modalités diverses en fonction du palier de la description auquel on se situe ; 2. toutes les formes de singularisation semblent ne pas pouvoir s’y ramener — les *lignes stylistiques*, du moins telles que nous les concevons, ne

¹⁶⁵ Cf. Saint-Gérard 1995, p. 25.

¹⁶⁶ Cf. Rastier, 1997c, p. 139.

paraissent pas en relever directement ou plutôt, comme on le verra, entièrement ; 3. de plus, ce terme encore énigmatique résume, selon nous, une sinon la tâche majeure de la caractérisation sémantique des singularités individuelles. Cette tâche s’analyse en différents objectifs qui correspondent aux différentes formes de caractérisation. Enfin, comme les définitions de *ductus* ne sont pas légion, on se basera sur la suivante qui offre deux acceptions distinctes :

- a) *Schriftzug, Linienführung der Schriftzeichen* (« Graphisme, tracé d’une écriture individuelle ») ;
- b) *Charakteristische Art der [künstlerrischen] Formgebung* (« Manière caractéristique de produire une forme, sous entendu artistique »)¹⁶⁷.

Pour finir de tracer les linéaments d’une sémantique interprétative des styles, il reste donc à préciser en quoi les *schèmes d’unification*, les *emplois* et les *tournures* peuvent renvoyer à autant de façons caractéristiques d’action sur les formes sémantiques. L’exposé s’en tiendra aux *principes* là où l’on pourrait espérer de plus amples développements car remplir une telle attente reviendrait, selon nous, à détailler les rapports entre les formes sémantiques et la textualité d’une façon (quelque peu abyssale) qui excède ce que nous voulons simplement signifier ici.

2) *Quel statut de l’énonciateur pour le geste et le ductus ?*

A. Strictement parlant, la notion de *geste* relève des données non verbales et plus précisément de la kinésique¹⁶⁸, et par conséquent sa transposition, qui n’est pas rare¹⁶⁹, dans le domaine du verbal accomplit un saut métaphorique. Ce saut est sous-tendu par la question de l’énonciation. Quel énonciateur est-il donc légitime d’associer à la notion geste ainsi transposée ? Par défaut, on peut convenir que cet énonciateur ne se confond bien sûr ni avec l’énonciateur réel (dans la situation effective de production du texte) ni avec l’énonciateur représenté (dans la situation fictive du texte). Partant, et c’est un pas plus engageant, on peut faire l’hypothèse que cet énonciateur correspond à ce que Genette appelle *l’auteur impliqué*, cette « instance fantôme » faite de « tout ce que le texte nous donne à connaître de l’auteur »¹⁷⁰. Nous en resterons à cette proposition de fortune, en soulignant que l’essentiel est de ne pas assigner à cette instance hypothétique la responsabilité du *style* du *narrateur*, notamment, ou du *style* de l’auteur réel. On n’a toujours affaire qu’à des textes. Quoi qu’il en soit, on retiendra que si « le *ductus* particularise un énonciateur » le statut de ce dernier est certainement le même que pour la notion de *geste*, et l’on peut dire, en ce sens, que le *ductus* est au style et au corpus

¹⁶⁷ *Duden, Das Fremdwörterbuch*, 1997, Dudenverlag, p. 208. Les termes définissants ne sont eux-mêmes pas d’un emploi courant. Nous les traduisons ici au mieux.

¹⁶⁸ Sur le sujet cf. Kerbrat-Orecchioni 1994, pp. 18-24.

¹⁶⁹ Riffaterre souligne par exemple le fait que « L’écrivain [...] n’a pas à sa disposition les moyens linguistiques ou extralinguistiques d’expression (intonation, gestes, etc.) auxquels il doit substituer des procédés d’insistance (hyperbole, métaphore, ordre inhabituel, etc. » (*op. cit.*, p. 33).

¹⁷⁰ Cf. Genette 1983, p. 102. En vis-à-vis de *l’auteur impliqué* (qu’on notera *Auteur*) on peut concevoir un *lecteur impliqué* ou *virtuel* : « Contrairement à l’auteur impliqué, qui est, dans la tête du lecteur, l’idée de l’auteur réel, le lecteur impliqué, dans la tête de l’auteur réel, est l’idée d’un lecteur possible » (p. 103).

ce que le *geste* énonciatif est au caractère et au texte isolé (ce qui donne une idée du champ d’application de ces concepts et définit un certain ordre de grandeur pour chacun)¹⁷¹.

B. Les gestes de l’énonciateur sont visibles dans la suppression de la ponctuation, un usage particulier de la syntaxe, bref toutes manipulations d’*unités discrètes* (mots, syntagmes, etc.) auxquelles il paraît raisonnable de supposer une certaine *intention esthétique* — ce à quoi prépare la connaissance du genre. Cela étant, alors que la transposition métaphorique de la notion de *geste* dans le domaine verbal se conçoit aisément eu égard à des unités discrètes, peut-on véritablement parler de *geste* au plan sémantique ? Une même question peut être posée à propos du *ductus* : non seulement sa reprise dans le domaine de la sémantique des textes emporte une *connotation artistique*, mais on ne passe pas simplement du « tracé d’une écriture individuelle » à une « manière caractéristique de produire une forme, sous entendu artistique ». Car la *forme* en question, mot polysémique s’il en est, peut en l’occurrence être aussi bien matérielle (ex. sculpture) qu’assimilée à une *forme sémantique*. En fait, la difficulté n’est pas posée par un improbable usage véritable ou déviant de ces notions très génériques et, une fois de plus, il faut bien comprendre que l’emploi de ces termes (*geste*, *ductus*) ne fait que réaliser une sorte de métalangage qui n’acquiert sa pertinence qu’au contact des phénomènes. Dans ces conditions, nous nous rallions volontiers à cette piste de Philippe Hamon sur une *gestualité sémantique et textuelle* :

À défaut de la figure visible de l’ironisant, de sa mimique signalisatrice de l’intention ironique, de sa gestualité phonique (notamment par des allitérations, des changements de ton et de rythme d’élocution), voire de sa gestuaire (toutes choses relevant de la rubrique de l’ancienne « actio » des manuels de rhétorique), ne revient-il pas aux « figures » les plus « voyantes » (par exemple, chez un Balzac la métaphore filée) de constituer une sorte de gestualité ou de gesticulation rhétorique, textuelle et sémantique, donc remarquable pour le lecteur, comme une sorte de mimique d’énonciation incorporée à l’énoncé et tenant lieu de l’énonciation elle-même ?¹⁷²

Le rapport spontané qu’on peut faire entre le geste ou le *ductus* et les tropes est fort intéressant. Il fait se demander, par exemple, si au *ductus* ne correspond pas en fin de compte un simple inventaire de figures. A notre avis, les figures peuvent relever du *ductus* mais n’épuisent pas la variété des *tracés privilégiés* (cf. *infra*, 4.b). Mais surtout un tel rapport mérite d’être pensé relativement à la dynamique globale comme locale de constitution du sens textuel¹⁷³.

¹⁷¹ Cette remarque s’impose étant donnée la relation relativement présente dans la littérature autorisée entre style, langage et geste. Ainsi, entre autres, Dominique Combe note ceci en référence directe à Merleau-Ponty : « le style est cette manière d’ « habiter » le monde dans le geste de la parole qui est le propre de chaque individu » (Combe 1994, p. 86).

¹⁷² Cf. Hamon 1994, p. 154.

¹⁷³ Pour une analyse et des compléments sur la notion de *geste énonciatif* cf. Ch.III, 2.2. et 2.3.2.

3) Quel(s) palier(s) de pertinence pour la description linguistique du style ?

Ce tableau montre aussi qu’une sémantique des styles prévoit de mobiliser l’ensemble des paliers sémantiques. Par là, elle prend position dans un débat latent sur un thème que nous avons déjà rencontré à propos de l’idiolecte. Il s’agissait de savoir quels types de faits linguistiques sont soumis au processus individuel de singularisation, sont pris en ligne de compte dans l’étude méthodique du style. Favorable à la définition exemplificatrice du style que propose Genette, Schaeffer reconnaît d’abord que :

Dès lors qu’on considère que le style s’incarne dans les propriétés possédées par le signe, donc qu’il concerne les faits d’exemplification *verbale*, on dispose d’un critère au moins approximatif pour délimiter le domaine des phénomènes pertinents. Il semblerait pour le moins qu’on puisse exclure les faits qui relèvent de la structure *textuelle* proprement dite [...] ¹⁷⁴.

Cette exclusion du texte de la question du style, et en tout cas cette promotion du signe, semble s’accorder avec la position de J.-M. Adam qui, emboîtant le pas à Genette ¹⁷⁵, oppose la *texture* à la *structure* (« unité macrolinguistique par excellence ») pour définir le « style et le fait de style comme des faits de texture, c’est-à-dire des phénomènes linguistiques identifiables à un niveau micro-structurel » ¹⁷⁶. Pourtant Schaeffer estime nécessaire d’ajouter que

[...] les grandes unités discursives (par exemple le récit ou le drame) n’existent qu’incarnées dans une structure verbale, et donnent donc lieu à des régularités verbales différentielles qui, elles, intéressent directement la stylistique. ¹⁷⁷

Le paysage intellectuel connaîtrait ainsi une ligne de partage entre les partisans du *micro* et ceux de l’extension au *macro*. Y a-t-il lieu de prendre parti ? Nous ne le croyons pas. Une première raison est que ce qu’on appelle le « macrostructurel » peut accueillir toute une diversité de catégories poétiques. C’est justement ce qui fait l’intérêt problématique de l’exemple donné par Schaeffer :

Par exemple, si on peut penser que l’analyse dramatologique comme telle ne relève pas de la stylistique, les énoncés théâtraux [...] n’en exemplifient pas moins des traits linguistiques spécifiques qui sont référables à leur modalité d’énonciation : emploi massif de la première et de la deuxième personne, importance des déictiques, prédominance des désinences du présent, du passé composé, de l’impératif, etc ¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Cf. Schaeffer 1997, p. 22-23.

¹⁷⁵ Rappelons que pour Genette le terme de *style* est réservé à « des propriétés formelles du discours qui se manifestent à l’échelle des microstructures proprement linguistiques, c’est-à-dire de la phrase et de ses éléments » (Genette 1991, p. 143).

¹⁷⁶ Cf. Adam 1994, p. 18-19.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

S’agit-il toujours de stylistique ou bien de poétique ?¹⁷⁹ Rappelons une dernière fois que l’ouverture *ad libitum* de la notion d’exemplification doit inviter à la prudence et que toute propriété linguistique exemplifiée ne doit être systématiquement qualifiée de stylistique (cf. 2.2.1 les rapports entre genre et style). Pour suivre ici la réflexion de Genette, il convient d’être plus rigoureux et de ne réserver cette élection qualitative des traits qu’en référence à des « modèles » de style « attestés » (école, époque, œuvre). Certes on pourrait, dans notre perspective, considérer comme stylistique, par exemple, un « emploi massif de la première et de la deuxième personne » mais alors il faudrait que la caractérisation puisse justifier la *valeur contre-générique* (en un sens élargi de la notion de genre) de la régularité de ces traits (par ex. dans le poème en prose). Pour être légitime, la définition sémantique d’un style individuel au palier macrosémantique, en termes d’interaction de composantes, pose précisément une telle contre-généricité (cf. *supra*, 2.1.1.b). Toujours est-il que, relativement à la question du style, la pertinence du palier macrosémantique doit être distinguée de celle des deux autres qui se révèlent importants pour des raisons bien précises.

4) *Formes sémantiques, tracés privilégiés et dynamique du sens textuel*

Pour clarifier cela et comprendre en même temps le rôle spécial que confère aux formes de singularisation une sémantique des styles il importe de distinguer les points de vue ou niveaux suivants :

1. celui des *formes sémantiques*, au sens large, et celui de la *dynamique de constitution* des formes et des rapports fonds/formes par esquisse, remodelage et reprise « dans une activité de *thématisation* par laquelle se font et se défont les identités »¹⁸⁰ ;
2. celui des *tracés privilégiés* de formes ou des modes d’action sur les formes correspondant aux différentes formes de singularisation.

Nous avons présenté au premier chapitre le cadre de la conception morphosémantique du texte. Nous y revenons sommairement pour exposer la dynamique qu’elle implique.

¹⁷⁹ Nous renvoyons ici aux propositions de Combe 2002, pp. 33-49.

¹⁸⁰ Nous faisons nôtre la conception de Cadiot et Visetti, selon laquelle « percevoir est une activité sémiotique, qui repose sur la saisie immédiate de qualités et d’horizons, qu’on ne saurait réduire à l’identité de schèmes ni aux épures d’une diagrammatique ; percevoir est toujours esquisser un sens, qui ne se déploie que dans un parcours, dans une activité de *thématisation* par laquelle se font et se défont les identités » (Cadiot, Visetti 2001, p. 50).

a) Aspects de la conception morpho-sémantique du texte

1. *Type de formes.* — Le premier niveau est celui des *formes sémantiques*. Sans avoir l’ambition d’épuiser ici la question et, par là, sans préjuger de leur variété¹⁸¹, on peut décider de retenir pour illustration deux formes typiques : le *profil* linguistique dans la théorie des formes sémantiques de Cadiot et Visetti, superposable au sémème de Rastier, et le *thème* assimilable dans la sémantique interprétative à l’acteur, au thème spécifique ainsi qu’au foyer énonciatif/interprétatif (dans la composante dialogique). En ce qui concerne ces derniers rapprochements entre la SI et la TFS, on conviendra que le *thème* de Cadiot et Visetti possède un comportement analogue à la *molécule sémique* (qui analyse l’acteur, le thème et le foyer dans la SI) qui servira donc de modèle de forme pour le *thème*. On laisse volontairement de côté le *motif* pour ne pas compliquer ici inutilement les choses.

2. *L’activité de thématization.* — Le second niveau, qui est celui de la *dynamique de constitution* des formes, admet une conception de l’énonciation (mais aussi de l’interprétation) selon laquelle

énoncer, c’est essentiellement profiler — donc remanier et objectiver par stabilisations successives — un ensemble de possibles ouverts par l’activité de thématization en cours, qui seule en établit la continuité¹⁸².

Au profilage dans la mise en syntagme correspondent du point de vue d’une sémantique interprétative des actualisations/inhibitions sémiques qui traduisent pour le sémème concerné des interactions contextuelles avec les unités environnantes. De fait, alors que la *lexie* constitue le site des actualisations de sèmes, l’essentiel de l’activité sémantique se joue entre le syntagme et la période (pour indiquer ici une limite supérieure), qui offrent des zones locales de contextualisation. Or, pour signifier les rapports entre *profil* et *thème*, on peut dire qu’un *thème* (ex. un acteur) se définit comme une intégration typique de *profils* (ex. actants). Il suit que les profilages sont à l’origine des actions sur la constitution des *thèmes*, et par extension, de la *dynamique de constitution* des formes. Bref,

Considérés isolément, le syntagme et la période apparaissent comme des lieux de constitution de formes ou d’éléments de formes sémantiques. Replacés dans la continuité du texte, ils sont un lieu d’entretien des fonds et des formes, cet entretien pouvant consister en continuation, répétition, ou déformation.¹⁸³

Globalement, en effet, la dynamique de *thématization* connaît un double mouvement caractéristique de la constitution du sens textuel. On assiste, dans le temps que dure le cours d’action sémiotique dans le

¹⁸¹ On peut considérer, par exemple, qu’aux syntagmes stéréotypés correspondent des formes sémantiques complexes. Et la *tmèse* (ex. *Ils mangèrent donc les pommes, bien vieilles, de terre*) joue sur l’intégrité des formes sémantiques en atermoyant leur intégration.

¹⁸² *Op. cit.*, p. 223.

¹⁸³ Cf. Rastier, Cavazza, Abeillé 1994, p. 136.

parcours du texte, à d’incessants profilages (*individuation*) qui influent (*caractérisation*) sur l’évolution contextuelle des *thèmes*. On a en somme :

Formes	Motif	Profil	Thème
Problématique	<i>Unification</i>	← <i>Individuation</i> <i>Caractérisation</i> →	<i>Identification</i>

Tableau VIII : les types de formes sémantiques et leur problématique associée

Mais, à l’évidence, on comprend que cette activité de *thématisation* diffère selon les textes non seulement en ce qui concerne les identités (un texte parle d’une chose, un autre d’autre chose) mais aussi dans les *plis*, si l’on peut dire, de sa dynamique (ex. dire différemment en usant d’une reformulation). En ce sens, chaque texte présente des événements sémantiques qui en font le caractère et lui impriment ainsi un « modelé » plus ou moins imitable.

b) Hypothèses conclusives sur les modalités du *ductus*

C’est dans cette complexité que se laissent identifier ce qu’on propose d’appeler, en un sens très général, des *tracés privilégiés* de formes. Il semble raisonnable d’avancer que ces *tracés*, ou façons d’*individuer* des *profils* et de *caractériser* des *thèmes*, sont la réalisation en contexte des formes de singularisation définies au terme d’une familiarisation avec le corpus. Ces *tracés privilégiés* participent ainsi à identifier un *ductus* ou manière particulière de constituer et de faire évoluer des formes sémantiques. Pratiquement, cela signifie que la description se donne pour objet d’étude stylistique les *façons singulières* qu’a le sens de *prendre forme dans un ensemble de textes*, et c’est au fond à la poursuite de l’œuvre comme espace (phénoménal) complexe générateur de forme(s) textuelle(s) qu’on se lance.

Au palier microsémantique du mot, c’est dans un tel cadre qu’il convient d’imaginer par exemple la place de la « *stylistique des motifs* » imaginée par Cadiot et Visetti (et l’imagination n’est pas en reste dès lors qu’il s’agit de formes sémantiques) :

On pourrait ainsi envisager la possibilité d’une *stylistique des motifs*, qui viserait à caractériser, selon les genres et les auteurs, diverses façons de jouer de la strate des ‘motifs’ au sein des profils et des thèmes : style plat ou imagé ; style bourré de clichés ou au contraire ludique [...] style ‘mythique’, qui, à la limite ne serait plus fait que de motifs valorisés ; styles ‘à deux temps’, caractérisés par des emplois ‘sérieux’ lors d’une première occurrence lexicale [...] suivis d’un retour ‘ironique’ au motif par allusion plus loin dans le texte, etc.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Cf. Cadiot, Visetti 2001, p. 150.

Mais cette stylistique ne serait en fait pas autre chose qu’une classe particulière d’objet pour une sémantique des styles. De même, par analogie, on dira que nos formes de singularisation identifient quatre catégories de « façons de jouer » des *profils* et des *thèmes* au sein du cours d’action sémiotique dans le texte. C’est ainsi que les récurrences de dynamiques interprétatives révèlent leur rôle stylistique de tournures (*configurations* et *mouvements*) en réglant les rapports entre sémèmes au palier mésosémantique. Par exemple, un chiasme sémantique du type *Écrivain ou plumitif, percheron ou pur sang* réalise une double *assimilation* de *profils* qui se traduit par l’actualisation d’isotopies embrassées. Mais un tel chiasme peut se produire au sein d’une dynamique sémantique plus étendue et éventuellement y actualiser un tracé privilégié, dans la mesure où il lui correspond une forme de singularisation. Par ailleurs, comme les schèmes d’unification rendent compte de solidarités d’échelle entre les paliers sémantiques, il apparaît que ces schèmes sont susceptibles de participer du *ductus* à condition que le schème (ex. la réciprocité) s’applique effectivement aux paliers micro- (ex. l’oxymore) et/ou mésosémantique (ex. l’hypallage). C’est ainsi que la réciprocité pourra être considérée comme un *motif stylistique d’action* sur la constitution des formes sémantiques : *grosso modo*, on pourrait dire qu’alors la mise en syntagme a pour instruction de produire des *cooccurrences sémémiques conformes* au patron de la réciprocité (cf. les deux exemples que nous venons de donner). En revanche, au palier macrosémantique l’effectivité du schème ne semble plus pouvoir être liée à des tracés privilégiés et, par exemple, l’identification statique d’acteurs antithétiques s’opère hors du cours d’action. De même, la *ligne stylistique* qui témoigne d’interactions régulières (idiolectales) de composantes dans le corpus et donc de caractéristiques stylistiques au palier macrosémantique, paraît relever exclusivement d’une problématique de la *composition* du texte particulier, à l’image du genre.

Pourtant, style et palier macrosémantique semblent pouvoir être associés à la problématique du *ductus*, d’où la ligne pointillée dans le tableau VII. L’étude des styles relevant de l’ordre rhématique du discours, nous avons évoqué l’idée que les thèmes (et autres « unités » textuelles apparentées), *considérés en eux-mêmes*, puissent y être étrangers (cf. *supra*, 1.2.1.d). Le moment est venu de préciser ce point. Molino affirme que le style est dissocié des *thèmes* (acteur, thème spécifique et foyer) et qu’il réside dans le développement même des thèmes :

le style de Balzac, ce n’est pas dans ses personnages ou ses intrigues qu’il apparaît, mais dans ses mots, ses phrases, ses images ; non dans ce qu’il a à dire, mais dans la façon dont il le dit¹⁸⁵

La citation est complexe car elle paraît enchaîner un point de vue dynamique à un point de vue statique. En tant que type les *thèmes* sont en effet *disjoints du style* et ce n’est que dans leur dynamique de *constitution* qu’ils sont susceptibles de révéler une façon de dire caractéristique soit, dans notre vocabulaire, un tracé privilégié de forme sémantique. À vrai dire, il n’y a style que relativement à l’activité de *thématisation* — à quoi se résume toute la problématique du *ductus*. On voit sans doute déjà où nous voulons en venir. L’interaction entre composantes sémantiques pourra

¹⁸⁵ Cf. Molino 1994, p. 251.

relever de la problématique du *ductus* dès lors qu’on décèle dans le corpus des manifestations régulières non pas entre toutes les composantes mais entre la *tactique* et les trois autres. Cela se comprend aisément si l’on se souvient qu’à un *thème* correspond une molécule sémique, à savoir un groupement stable de sèmes. En effet, comme il n’existe aucune contrainte *a priori* sur l’actualisation tactique de ce groupement de traits (cf. Ch.I, 1.2.c), le texte est libre d’en disposer comme il veut et le *thème* peut connaître ainsi un état « latent ou saillant, selon que les constituants sont éparés ou regroupés »¹⁸⁶. De ce fait, au jeu réglé entre la tactique et les autres composantes correspondront, dans les textes, des façons régulières de présenter (diffusion/sommation) et au fond de faire évoluer les *thèmes*, c’est-à-dire de moduler l’activité de *thématisation*. Toutefois, en toute rigueur, on ne dira pas avec Jean Molino que « les faits de style sont partout où il y a variation sur un « thème » »¹⁸⁷, puisque toute variation thématique ne met pas en jeu une forme de singularisation, alors que tout fait de style réalise une variation thématique, dialectique, dialogique.

Ce dernier cas de figure nous ramène à la perspective de Jean Rousset pour qui, également, les *thèmes* connaissent des « phases d’affleurement ou d’immersion, de condensation ou d’alternance ». Les *thèmes* participent ainsi à des « rythmes d’ensemble ». La problématique du *ductus*, dans les tracés privilégiés qui le manifestent, a peut-être pour question principale celle des rythmes sémantiques, une étude qu’il reste à faire. On retiendra ensuite que, dans certains cas précis, au plan sémantique, le style se réalise aussi bien au palier macrosémantique qu’aux paliers micro- et mésosémantique (cf. *supra*, 3.3.3.). On le voit, avec les *tracés privilégiés* — une notion qui conjoint style et phénomènes linguistiques — de formes on se trouve au cœur de la conception strictement continuiste du style.

Nous nous sommes proposé au début de ce chapitre de délimiter l’objet d’une sémantique interprétative des styles en indiquant les voies qu’est susceptible d’emprunter la description. Ces propositions, qui ne prétendent bien sûr pas avoir épuisé le sujet, souhaiteraient avoir à la fois contribué à ouvrir des perspectives mais aussi à rationaliser des intuitions/conceptions partagées sur le style individuel. Quand bien même cette réflexion souffrirait d’inévitables ajustements, nous pensons avoir atteint nos objectifs de départ, dans la perspective d’une sémantique interprétative des styles : 1. en clarifiant la différence entre genre et style ; 2. en proposant différentes formes de singularisation ; 3. en montrant comment ces dernières s’actualisent dans les phénomènes sans perdre de vue la conception continuiste du style ; 4. enfin, en précisant les rapports entre les niveaux du texte et les formes du style. À ce point une synthèse critique est sans doute prématurée car certains points restent à éclaircir et de nouvelles pistes à envisager. Dans ce but, il nous faut maintenant illustrer au contact des œuvres cette approche foncièrement textuelle des styles que traduit *in concreto* le tracé de parcours interprétatifs en corpus et que doit sous-tendre l’hypothèse de la perception sémantique.

¹⁸⁶ Cf. Rastier 1995b, p. 228.

¹⁸⁷ Molino, *op. cit.*, p. 258.