

Georges Molinié

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Introduction à la sémiostylistique. L'appréhension du texte*

La sémiostylistique se développe dans le cadre de l'actuelle recomposition épistémologique du champ des sciences du langage : on se trouve après la démonolithisation idéologique et scientifique, après l'écroulement des modèles monistes et déterministes d'analyse et d'explication. Quelques signes, surtout européens et même français : la fin du règne institutionnel des courants de la grammaire générative, la constatation des limites des modèles informatiques, aussi bien en linguistique automatique qu'en sciences cognitives. Solidaire, on a assisté à la (re)montée des disciplines du sens, et l'on a pu mesurer pleinement les impacts des linguistiques de l'énonciation, de la pragmatique, et, généralement, du discours.

Encore fallait-il, pour que cette "révolution" fût efficace et positive relativement au domaine dont je m'occupe, qu'elle correspondît à une révolution interne à la devenue poussiéreuse stylistique : c'est-à-dire que celle-ci changeât d'objet. Ce qu'elle fit, en s'appuyant résolument sur la théorie linguistique de Hjelmslev, sur l'esthétique de W. Benjamin, sur les avancées de Michael Riffaterre, et sur la sémantique de François Rastier. Je professe donc que la sémiostylistique n'a pas pour objet premier ni essentiel d'analyse le style, mais la littérarité ; ce qui implique des liens forts avec une réflexion sur l'esthétique, sur la significativité des formes, et sur la trans-sémiotique des arts ; ce qui doit aboutir à une pensée de la jouissance, c'est-à-dire à un modèle de la pensée du littéraire comme littéraire.

* Ce texte reprend la première partie d'une conférence prononcée le 23 janvier 1993 à l'Université de Paris IV dans le cadre du séminaire *Sémantique des textes*.

Première confrontation : le texte (ou l'idée du texte)

Qu'est-ce qu'un texte ? De notre point de vue, c'est bien sûr l'unité de discours littéraire. D'où l'idée, apparemment plus opératoire, de *macrotexte*, qui permet de penser la délimitation à géométrie variable de l'objet concrètement pris en compte. C'est-à-dire un objet de culture à la fois construit par l'analyste, à réception, mais dans des conditions telles que cette réception est liée par l'acte d'émission (on est, dès ce niveau très superficiel d'exposition, obligé d'impliciter la théorie de la stylistique actancielle, dont j'ai présenté plusieurs fois les principes). On est ainsi en présence d'un ensemble, le ou les macrotexte(s), tout entier appréhendable comme discours, le discours littéraire. Pour cerner la littéarité de la littérature entendue comme discours, j'ai proposé de distinguer trois types, très généraux, de littéarité : la littéarité générale, la littéarité générique, la littéarité singulière. Dans le premier cas, il s'agit d'opposer, par exemple, les romans de Guy des Cars au code de la route, un faire-part dans le carnet mondain à un roman de Vercors ; dans le deuxième cas, on oppose des pièces de Rostand à des poèmes de Coppée, ou des poèmes de Coppée aux *Illuminations* ; dans le troisième cas, on oppose *Le Bateau ivre* au sonnet des *Voyelles*, ou *Phèdre* à *Bérénice*, toute question de contenu anecdotique mise à part — cet échantillon très grossièrement indiqué.

Cette approche, pour tendancielle qu'elle soit, est bien sûr insuffisante, indépendamment même de toute question, qui ne serait d'ailleurs pas la mienne, sur une éventuelle, et improbable, véridicité du système. J'ai donc proposé, solidairement, trois tests, trois composantes définitoires de la littéarité : le discours littéraire est intra-référentiel, il obéit à un fonctionnement sémiotique complexe, il est un acte (un acte double : l'acte, à l'émission, de désignation de l'idée de son référent ; et, à réception, l'acte de ressentiment-construction en tant qu'activité ou en tant que dynamisme de réaction).

À quoi j'ajoute que le jeu de ces trois composantes, à travers des tendances de littéarité diverses, correspond à un fonctionnement du langage examinable, mesurable, en terme de *régime* plus ou moins fort, plus ou moins haut, de littéarité. Le régime permet donc de penser la gradualité du littéraire, et surtout la gradualité et la variation de son ressentiment à réception. Car, de mon point de vue, il ne suffit pas de démonter le mécanisme linguistique d'une description, par exemple, ce qu'a admirablement et définitivement réalisé Ph. Hamon ; il faut aussi expliquer le caractère littéraire de ce discours descriptif.

Il a donc fallu aussi aller plus loin, et concevoir un autre type d'unités, de composantes stylistiques que l'on aurait envie d'appeler nucléaires, et qui, à l'examen, sont plutôt principielles (car on ne peut vraiment pas penser des universaux stylistiques) : les *stylèmes*. Le stylème, on le sait, est un être de raison, une abstraction, dont les trois

types imaginables renvoient aux trois modèles *fonctionnels* décrits par Hjelmslev, c'est-à-dire aux trois modèles de rapports suivis, sous forme de dynamismes corrélatifs admettant des substitutions de termes (un enchaînement en *ou*) : si l'on prend la base élémentaire, minimale, entre deux éléments, on peut avoir (i) une corrélation entre deux constantes (une « interdépendance »), (ii) une corrélation entre une constante et une variable (une « détermination »), (iii) une corrélation entre deux variables (une « constellation »).

On doit pouvoir construire une typologie des textes (littéraires) selon les types de combinaisons stylématiques mises en jeu. On peut concevoir qu'il existe des stylèmes de littéarité générale, des stylèmes de littéarité générique, des stylèmes de littéarité singulière.

Relativement à l'idée de stylèmes de littéarité générale, on peut se demander s'il s'en présente de concrètement à l'œuvre dans la matérialité textuelle autrement que toujours liés avec la mise en œuvre de littéarité générique. Par exemple, si on lit le début d'*Onitsha*, de Le Clézio, on relève toute une série de marques incontestablement génériques, qui emportent simultanément la valeur « littéarité générale ». On n'identifiera nullement à un niveau général de portée stylématique les valeurs « fictionnel », ni « narratif ». Autre voie d'accès à ces stylèmes de littéarité générale : ne pourrait-on pas dire, ne serait-on pas réduit à dire, que c'est le seul jeu des trois composantes, ou des trois tests définitoires de littéarité, qui signale la mise en œuvre de ce stylème-là ? Enfin une solution moins désespérée est possible : j'ai proposé ailleurs d'isoler une sorte d'*ur-stylème*, qui serait comme le stylème de littéarité générale, parfaitement autonome, dans sa mise en œuvre textuelle, de tout stylème de littéarité générique : la réécriture (comme on peut en constater de très fortes, par exemple, entre des descriptions de Proust et de Le Clézio). Ce qui conduirait à repenser, aussi, une théorie de la topique.

Quant aux stylèmes de littéarité générique, on ne les voit jamais mieux à l'œuvre que dans les *minora*, dans lesquels le tissu textuel semble s'épuiser, matériellement, par la mise en jeu de stylèmes qui virent vers la catégorie des interdépendances : par exemple, le meurtrier de la jolie fille abandonnée derrière une église/tel lexique et tel type de phrase à telle articulation narrative. On doit penser une gradualité par le régime de fonctionnement verbal qui occurrent. Et comme tout cela est mesuré par la composante active à réception, on peut aussi admettre une plus ou moins grande prévisibilité des textes, voire des mêmes textes selon l'acte réceptif correspondant. On admettra que la masse de la production littéraire est plutôt réalisée avec la mise en œuvre de stylèmes de type détermination : soit pour des ensembles aussi vastes que, par exemple, les romans baroques, pour lesquels j'ai isolé, entre autres, un stylème de littéarité générique que j'ai appelé la description négative ; soit pour d'autres types de macrotextes, comme

les tragédies de Racine, ou les productions des auteurs des éditions de Minuit. On doit pouvoir construire à leur propos des algorithmes, à tout le moins des combinaisons à la fois de stylèmes de littéarité générique (uniquement de ceux-ci dans un cas comme celui des romans baroques) et tout ensemble de littéarité singulière (ces deux espèces réunies comme dans le cas du macrotexte racinien ou celui des auteurs de Minuit); et cette combinaison doit admettre globalement des stylèmes de type détermination: par exemple, chez Racine, une certaine forme de structure phrastico-métrique/une particularité narrativo-descriptive.

On a donc des textes plus ou moins prévisibles, selon que l'on peut construire à leur sujet des intégrations stylématiques qui épuisent plus ou moins le texte. Quand on arrive à des objets concrets comme le sonnet des *Voyelles*, ou les développements d'*Une Saison en enfer*, ou des *Chants de Maldoror*, ou *Les Géorgiques* de Claude Simon, il est évident que tout n'est pas prévisible; il ne s'agit pas d'un résidu hors régime, ou de bas régime de littéarité (comme cela arrive souvent, surtout dans la prose romanesque ou réflexive); il s'agit d'une progression textuelle qui semble bien correspondre à un fort régime de fonctionnement littéraire, à la fois totalement imprévisible, et marquant expérimentalement une écriture particulière s'affichant. Dans ces cas-là, je propose de voir à l'œuvre, micro-localement, des stylèmes certes très volatils, des constellations, constitués de la corrélation fonctionnelle entre deux variables.

Problème du rapport du style et du texte

Le stylème est une abstraction. Quand La Fontaine (en IX-2) écrit *Amants, heureux amants [...]*, on constate un segment verbal matériel; en revanche, on peut y reconnaître à l'œuvre un stylème *détermination* qui relève apparemment de la littéarité singulière de fabuliste: la liaison d'un système d'ambiguïté fugace du statut syntaxique de certains groupes nominaux, fonctionnant soit à titre d'exclamation thématique dans la narration, soit à titre d'apostrophe prédicative dans un discours du récitant à des personnages — liaison avec des fixations lexicales occurrenceusement changeantes. Le stylème n'est donc pas équivalent à des matérialités topiques, verbo-locales.

Au même degré d'abstraction se situe une combinaison de stylèmes, voire une combinaison de combinaisons de stylèmes: c'est le style. C'est en effet également une abstraction, mais bétonnée, cadenassée, fixée et stabilisée: une relation sans termes changeables (un rapport *et*). J'ai aussi appelé cette construction un ensemble d'instructions, un *ordre*. Une telle conception du style, en outre, me paraît présenter l'avantage supplémentaire de permettre de penser, de forger, une rigoureuse trans-sémiotique des arts, en posant sans doute, comme

composantes de la combinaison globale, des stylèmes *détermination*, à trois éléments, un de ces trois éléments constitué par le matériau même : verbal, ou pictural, ou spatial... On aurait là une voie précise pour parler, par exemple, de l'esthétique baroque, ou cubiste, à travers des matériaux sémiotiques différents, c'est-à-dire selon des substances de l'expression différentes. Il faudrait croiser cette approche avec les théories de Kandinsky sur les éléments, les principes et la composition dans les arts.

Mais comme le style, ainsi conçu, est une abstraction, il ne séduit pas ; on n'en est pas ému, ni ébranlé, pas davantage caressé. Or, la mesure de littéarité, ai-je dit, se fait aussi dans un acte de réaction à l'émission ; si l'on transpose, on n'est pas bouleversé par le style baroque, mais on peut l'être par la *Transverbération de sainte Thérèse*. De même pour l'art verbal. Il existe donc une autre sorte de concaténation bétonnée et cadénassée de stylèmes, entretenant un rapport sans changement matériel interne possible (une relation en *et*) : c'est le texte. Le texte est ainsi une fixation, une cristallisation définitivement, irrémédiablement stabilisée, en régime de plus ou moins haut degré de littéarité, dans un matériau verbal plus ou moins densément saturé, structuré par les instructions d'un style qui l'ordonne. C'est cet objet-là qui peut émouvoir, comme caresse reçue.

Se pose, subsidiairement, la question du statut « ontologique » de cet objet-texte. Même en considérant qu'il s'agit de la mise en forme d'un matériel tout langagier, de la substance du contenu à la substance de l'expression comprise, il est certain que le texte n'est pas *hylétique* ; on ne voit pas comment on pourrait l'appréhender autrement que comme du phénoménal, du perçu. Ce qui est stylistiquement cohérent.

Troisième confrontation : texte et réception

— ou de la jouissance, du simulacre, et de la mesure

Il est intéressant de revenir aux tests de littéarité, notamment au troisième — le discours littéraire est un acte — qui récapitule et subsume les deux premiers du point de vue explicite de la réception. D'où l'utilisation, purement instrumentale, du vieux schéma de la communication émission-réception, émetteur-récepteur (É - R). En stylistique actancielle, on le sait, j'ai posé deux seuls niveaux de manifestation des relations énonciatives explicitées à la surface du texte, I et II, selon que sont ou non mis en représentation des personnages parlant, chacun susceptible de nombreux dédoublements internes, avec des faits de remontée actancielle, de relations obliques, de localisabilité (des transformations actanciennes), de brouillage et de court-circuitage, tout cela figurable dans une sémiologie graphique dite *saisie* : on peut de la sorte construire une autre sorte de typologie des textes, à la fois très largement générique (le théâtre, le roman à la

première personne...) et au contraire très minutieusement microtextuelle (selon les analyses différentielles de tel ou tel passage). Ce dispositif est apparemment doué d'une réelle puissance, puisqu'il n'est pas fini, et d'une grande ductilité. Mais j'ai posé simultanément un niveau pré-fondamental, que j'ai appelé le niveau α , et qui permet simplement de penser l'univers idéologico-esthétique, c'est-à-dire l'univers culturel.

L'actant émetteur α , $\dot{E}\alpha$, est une sorte de lieu indifférencié, une batterie topique d'excitabilité, désignable, à ce niveau puissanciel, comme $\dot{E}\alpha n$; en tant que cette zone est occurrence et matériellement excitée, en tant donc qu'il y a une émission produite, on a cristallisation, spécification de cet actant général sous une forme singulière et particularisée, qui correspond à la pensée du concept d'auteur, et que j'appelle, pour en bien marquer la nature culturelle, $\dot{E}\alpha^0$. En face, le $R\alpha$ définit le marché de la lecture, dont la présence constitue la zone d'excitation à pénétrer. On se trouve ainsi en présence d'une double jouissance, de deux actes, et d'une différe/ance. Mais cette apparente complexité, ou apparente contradiction, permet de penser à la fois la multiplicité et l'hétérogénéité des réceptions d'un même objet culturel textuel, aussi bien dans le temps que dans l'espace, et la dialectique de la réception-construction dudit objet textuel.

Car le produit de jouissance, c'est le corps textuel, que l'on peut encore appeler, comme le fait Dominique Fourcade, la *phrase*. Et la mesure de la jouissance, à la fois originaire et consécutive à sa production, obéit à la satisfaction de ce que j'ai appelé le pacte scripturaire : satisfaction molle d'une attente commune et banalisée, ce qui entraîne la littérature de divertissement, de convention, de masse, des prix littéraires, des émissions "grand public", avec tous les degrés possibles ; satisfaction à la limite de la tension supportable et de l'excitation agréable/douloureuse, ce qui entraîne la littérature d'avant-garde, avec, là aussi, tous les degrés possibles de ressentiment — l'ensemble étant bien sûr asymptotique.

Les interprétants que je propose ne relèvent pas d'un amusement analogique pervers ; je dis que le littéraire est l'analogue du sexuel, ou encore que la jouissance littéraire est analogue à la jouissance sexuelle, sur la base d'une réflexion stricte : le littéraire est le *simulacre* du sexuel, le plaisir littéraire est le simulacre du plaisir sexuel, ou plutôt de la tension érotique, ce qui veut dire, suivant les commentaires de Bataille, absolument un simulacre, et rien qu'un simulacre (pas plus qu'un simulacre).

Si l'on renverse l'analogie, par un mouvement herméneutique purement apparent, car c'est le fantasme de l'hermaphrodite, ou de l'androgynie, qui est à l'horizon de cette théorie du corps textuel, on peut aussi soutenir que celui-ci doit être simultanément enveloppé et comme pénétré par un réceptacle dans lequel tout ensemble il se mêle.

Cet abîme de la fusion érotique entre le corps textuel et le récepteur implique que ce pôle actanciel-là, le $R\alpha$, connaisse, comme dit Aristote, ou reconnaisse, comme dit Ph. Hamon, un ensemble de combinaisons stylématiques dans un bloc apparemment figé comme produit, de manière à pouvoir l'animer, l'irriguer, l'innerver, l'humidifier, le rendre vivant et réactif, par et dans des schémas culturels, herméneutiques, inhérents au $R\alpha$.

On peut de la sorte penser la contradiction entre le fait de constat textuel (le tout bétonné, infrangible) : le donné, le produit, l'émis, et la mesure de ce même (?) objet comme vivant, dynamique, cinétique, à réception seulement, ce qui veut dire toujours variablement et jamais définitivement. C'était là une des aperceptions de Simmel, qui y voyait un signe de modernité (il y a un siècle), et que l'on peut, à mon avis, étendre à toute actualité de la réception artistique.

On insistera donc, solidairement, sur l'importance de l'opération chrono-topique de la lecture, n fois multipliable, ce qui conduit à penser le concept de *vitesse* : combien de fois, combien de temps, à quel rythme faut-il lire et relire un poème de D. Fourcade ou de Cl. Estéban pour sentir monter le plaisir chavirant de la caresse textuelle, ou combien de fois, combien de temps, à quel rythme faut-il lire et relire un texte archi-connu comme un poème de Ronsard ou de Hugo pour re-sentir monter l'enivrement de l'abîme et du vertige ? Et autant pour les œuvres — il faudrait dire les candidates œuvres d'art — en langue étrangère ou d'univers culturel entièrement étranger.

C'est dans la durée de réalisation de cet acte de réception, symétrique et différée par rapport au dynamisme qui a excité l'émission textuelle, qu'exclusivement s'érige la littéarité du texte, ou se produit la transformation lente ou brutale, totale ou partielle, du texte en texte littéraire. De la même façon que seul le regard cultivé érige la vision d'un assemblage de lignes, de points, de couleurs sur une surface, en ressentiment de symbolisation pour la symbolisation même, ce qui peut effectivement alors s'appeler significativement *Montée de blanc* pour un tableau de Kandinsky, ou, pour un même tableau de Vouet, une jeune femme, la Sainte Vierge, ou la Jeunesse.

On pourrait ainsi bâtir une autre sorte encore de typologie des textes, autour de ce concept de vitesse, selon le degré de vitesse et de répétition, à la fois requis et toléré, correspondant au ressentiment de littéarité mesuré à réception. Ce serait forcément une typologie à géométrie variable, qui ne pourrait évaluer que des dominantes et des dynamismes. Sa difficulté ne saurait masquer son intérêt.

Enfin, il serait utile de réfléchir, à la lumière de cet ensemble théorique, à la question du littérisable, à la limite du littéraire, ce qui veut dire la limite du ressentiment de littéarité. Je suis porté à dire que tout, absolument tout, comme mondain appréhendable, est littérisable. Reste ouverte la question de la littérisation possible de

n'importe quel genre de texte (ce qui n'est pas la même question que celle de la littérisation de l'idéologique), selon que le fonctionnement des trois composantes de littérisation s'apprécie à réception ; seule, apparemment, la pensée graduelle permet d'approcher assez doucement ce problème qui pourrait être intellectuellement scandaleux.

Bibliographie

- Adam, J.-M. (1985) *Le texte narratif*, Paris, Nathan.
 — (1989) *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.
 — (1990) *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga.
 Plantin, C., éd. (1993) *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé.
 Cahné, P. et Molinié, G., éd. (1994) *Qu'est-ce que le style?*, Paris, PUF.
 Anis, J. (1988) *L'Écriture, théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck.
 Benjamin, W. (1985) *Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928* ; tr. fr. *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.
 Charles, M. (1995) *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
 Charolles, M. (1988) *Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles, Modèles linguistiques, X-2*.
 Combe, D. (1991) *La Pensée et le Style*, Paris, Paris, Éditions universitaires.
 Combettes, B. (1984) *Pour une grammaire textuelle : la production thématique*, Bruxelles, Duculot.
 Courtés, J. (1991) *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette.
 Delcroix, M. et Hallyn, F. (1987) *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Bruxelles, Duculot.
 Dessons, G. (1991) *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas.
 Eagleton, T. (1994) *Critique et Théorie littéraires*, Paris, PUF.
 Genette, G. (éd.) (1993) *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil.
 Goodman, N. (1976) *Languages of Art*, Indiana, Hackett Publishing C.
 Hamburger, K. (1986) *Die Logik der Dichtung, 1957* ; tr. fr. *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
 Hamon, P. (1911) *La Description littéraire*, Bruxelles, Mardaga.
 — (1993) *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
 Hénault, A. (1979) *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF.
 — (1983) *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF.
 Hjelmslev, L. (1968-1971) *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
 — (1985) *Nouveaux Essais*, Paris, PUF.
 Iser, W. (1985) *L'Acte de lecture (théorie de l'effet esthétique)*, Bruxelles, Mardaga.
 Kandinsky, W. (1970-1991) *Punkt und Linie zu Fläche, 1926* ; tr. fr. *Point et Ligne sur plan*, Paris, Folio-Gallimard.
 Kerbrat-Orecchioni, C. (1980) *L'Énonciation*, Paris, Colin.
 — (1986) *L'Implicite*, Paris, Colin.

- (1990, 1992, 1994) *Les Interactions verbales*, Paris, Colin.
- Maingueneau, D. (1991) *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- (1993) *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- Mazaleyrat, J. et Molinié, G. (1989) *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris, PUF.
- Meschonnic, H. (1970-1973) *Pour la poétique*, Paris, Gallimard.
- Molinié, G. (1992) *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF.
- (1993) *La Stylistique, "Que sais-je?"*, Paris, PUF.
- (1993) *La Stylistique "1° Cycle"*, Paris, PUF.
- (éd. de 1994) *La Stylistique, Encyclopædia Universalis*.
- Molinié, G. et Viala, A. (1993) *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF.
- Petitjean, A. (1989) Les typologies textuelles, *Pratiques*, 62.
- Rastier, F. (1987) *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- (1989) *Sens et Textualité*, Paris, Hachette.
- (1991) *Sémantique et Recherches cognitives*, Paris, PUF.
- Riffaterre, M. (1979) *La Production du Texte*, Paris, Seuil.
- Ruwet, N. (1989) Roman Jakobson, *Linguistique et Poétique, 25 ans après, Le Souci des apparences*, Marc Dominicy éd., Bruxelles, Éd. de l'Université.
- Schæffer, J.-M. (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- Schmid, W. und Stempel, W.-D. (1983) *Dialog der Texte*, Vienne, Wiener Slawistischer Almanach.
- Todorov, Tz. (1978) *Les genres du discours*, Paris, Seuil.

