

***Stendhal et le style*, Philippe Berthier et Éric Bordas (éd.). Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. Un vol. de 292 p.**

Dans les années 1830, Stendhal envisageait sa postérité en évoquant le « lecteur de 1880 ». Un siècle plus tard, la question de son style conservait une place primordiale dans la théorie et la critique littéraires. Gracq distinguait « l'excellence » des grands romans stendhalien du reste de l'œuvre, « dispersé, circonstanciel, inachevé »<sup>1</sup> ; Barthes opposait l'auteur de *Rome, Naples, Florence*, impuissant à « représenter » l'Italie et à communiquer sa passion du « naturel », au romancier de *La Chartreuse de Parme* : un « fiasco du style » surmonté par « l'écriture », à travers les pouvoirs du « mensonge romanesque »<sup>2</sup>.

Plus que d'autres, le style de Stendhal résiste à une description essentialiste par la diversité des genres exploités, des postures d'énonciation, des contextes d'écriture. L'ouvrage *Stendhal et le style*, dirigé par Philippe Berthier et Éric Bordas, rend bien compte de cette diversité, tout en dégagant les lignes de force d'une pensée du style en acte. Issu d'un colloque organisé les 19 et 20 mars 2004 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, il propose un élargissement des études sur le style de Stendhal aux réflexions de Stendhal sur le style, dans le cadre d'une esthétique générale ouverte à des sémiotiques autres que littéraire. Les notes du jeune Beyle sur le théâtre, les goûts musicaux et picturaux du *dilettante*, apportent de fait un éclairage décisif sur les idéaux esthétiques de l'écrivain.

L'ouvrage insiste sur l'historicité externe et interne de l'écriture stendhalienne, dans une période de mutation des pratiques et des représentations à laquelle l'écrivain-critique était particulièrement sensible. Un aspect saillant est la tension au début du XIX<sup>e</sup> s. entre modèles esthétiques « classiques » et « romantiques », qui mettent en jeu une double définition du style comme idéal de la langue ou comme modalité d'inscription singulière dans le discours. Le texte de présentation souligne que le style selon Stendhal est moins affaire de technique que d'expérience poétique, liant morale et politique sous le signe d'une liberté revendiquée. Les seize articles composant l'ouvrage conduisent des déterminations culturelles et épistémologiques à la genèse intime du style de Stendhal, pour interroger ses visées pragmatiques et esthétiques.

Le souci d'historicité s'impose dès le texte d'introduction, consacré par J.-P. Saint-Gérard aux « contextualisations épilinguistiques » de l'œuvre. Cet ample panorama rappelle l'influence des Idéologues, en particulier Destutt de Tracy, sur une critique stendhalienne du *mot* moins grammairienne que littéraire, qui éclaire les préventions de l'écrivain à l'égard de la rhétorique, mais aussi à l'égard d'un romantisme délaissant l'universel pour l'individuel.

La première section, « **Héritages : langue, discours, valeurs** », développe la réflexion sur l'usage de la langue française et les codes esthétiques. G. Kliebenstein sonde l'ambivalence du rapport à la rhétorique à travers la polysémie de la conjonction de coordination *et*, récurrente dans les titres de Stendhal, dont le fonctionnement figural articule les tensions de la *compositio* phrastique à la composition textuelle en une crypto-rhétorique des « liaisons scandaleuses ». Le mouvement, la musicalité de la phrase, trouvent selon P. Berthier leurs modèles chez Fénelon, dont Stendhal oppose le style simple, proprement sensible, à celui de Rousseau ou Bossuet, recherchant les correspondances d'une utopie stylistique alliant douceur et vigueur de la pensée (Mozart ou Raphaël, et surtout le Corrège pour son art des dégradés). Les écrits sur la musique permettent à B. Didier de montrer l'évolution d'un discours moins spécialiste que poétique sur le style, d'abord héritier de la

<sup>1</sup> Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 29-30.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » [1980], *Le Bruissement de la langue* [1984], Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1993, (p. 353-363) p. 363.

rhétorique dans son attention aux conditionnements (climat, régime politique, public) et aux catégories (mélodie/harmonie, *opera seria/opera buffa*) reconnus par la critique d'époque, que le style mélancolique de Mozart dépasse en annonçant le romantisme. La question rhétorique est enfin envisagée sous l'angle idéologique par Y. Ansel, qui rappelle l'émergence au XIX<sup>e</sup> s. d'un point de vue social et politique sur le style, que Stendhal radicalise par la qualification politique du style. Le disciple des Idéologues défend le primat de l'idée sur « la beauté des mots », le style simple et clair contre les artifices du *style noble*, suspect de réaction, dans une tension qui affecte aussi la représentation politique des personnages.

La deuxième section, « **Genèse : forme, substance, temporalité** », montre l'avènement d'une écriture singulière fixant son propre mouvement. Les notes marginales du manuscrit d'*Henri Brulard* manifestent, selon A. Herschberg Pierrot, un « style des marges » fragmentaire, lieu d'une polyphonie participant de l'autobiographie. Elles rendent compte du style en liant écriture et scription, de l'intertextualité externe et interne, mais aussi des conditions actuelles de l'écriture comme repères d'une mémoire à venir de la genèse textuelle. M.-C. Lala lit le premier roman *Armance* comme un art poétique au service de l'écriture de soi, à partir d'une définition du style comme « écart dissonant ». Motivé par les défaillances du personnage et de l'œuvre placées sous le signe du silence, cet écart est illustré par le dénivelé énonciatif du *monologue intérieur rapporté*, acte de style convertissant le manque ou l'altérité en modulation sensible. La figure de « l'improvisateur » est mise en question à partir du manuscrit de *Lamiel* par J. Neefs, qui montre comment l'écriture préserve, par sa résistance au *plan* préparatoire, le feu d'une invention fondée sur le rythme de la narration et l'intensité des impressions ; les tensions et la vitesse de ce style « plus hardi » paraissent les clés d'un rire nouveau. Le mouvement de l'écriture naît aussi de « l'entre deux phrases », que S. Chaudier distingue comme lieu d'émergence de l'événement stylistique et du travail de la pensée à travers le principe sémantico-rythmique et le « déport » (Barthes) d'une figure discursive liant *fait, conséquence* et *commentaire*. Les variations de la figure manifestent sa composante interprétative, propice aux effets d'humour ou d'ironie, dans une conception circonstancielle de la vérité portant la marque de la liberté.

Cette composante énonciative est développée dans la troisième section, « **Pratiques : réticence, non-dit, autorité** », où l'accent est placé sur les résistances et les détours du discours. J.-J. Hamm montre que les ouvrages destinés à la publication suscitent diverses formes de réticence et d'atténuation, sollicitant la typographie, le lexique de l'indéfinition ou de la modalisation, la syntaxe et la rhétorique (périphrases). Ainsi s'infléchissent les principes de clarté et de simplicité du style au profit de la nuance ou de la prudence, mais aussi de l'ironie, en visant toujours l'objectif d'« être vrai ». La même attention aux déterminations génériques conduit P.-L. Rey à questionner dans le *Journal, a priori* sans lecteur, les valeurs de l'ellipse narrative, de la litote ou de l'euphémisme (mots étrangers, médiation de *cela*) ; le domaine amoureux manifeste la distance progressive de l'expression intime à l'égard d'un haut langage emprunté au répertoire classique. M. Parmentier s'intéresse à une forme particulière de dialogisme : les paroles d'autorité, que distinguent leur visibilité (italiques, incises) et une éloquence (euphémisme, hyperbole, périphrase) produisant un « effet-sociolecte » – style noble englobant le littéraire – susceptible d'infiltrer l'intimité des personnages, mais aussi de jouer un rôle narratif à portée idéologique en réécrivant le réel.

La quatrième section, « **Statuts : pragmatique, esthétique, fiction** », étend l'approche linguistique du style à des perspectives pragmatiques et esthétiques. Dans le cadre d'une pragmatique du style, G. Philippe interroge la double postulation de textes présentés comme archives sans destinataire, mais faisant de ce caractère non communicationnel un gage de vérité pour le lecteur. Ce paradoxe peut être étendu au roman, où il permet de rendre compte d'incohérences énonciatives microtextuelles méritant d'être lues comme telles, mais aussi de

l'ambivalence du narrateur ou de la définition du style romanesque. B. Vouilloux s'intéresse aux emplois du mot *style*, dont la généralisation à l'époque de Stendhal permet une saisie unifiée du domaine esthétique (emplois cognitif et esthétique, stratégies d'axiologisation, distinction entre *avoir du style/un style*). La critique du style comme posture d'autorité, illustrée par la théâtralisation de la révolution davidienne ou le « syndrome de Talma », alimente celle de la « variabilité synonymique » dans les arts. Alors qu'on a souligné la rareté des descriptions et des métaphores dans le roman stendhalien, F. Vanoosthuyse étudie différents opérateurs d'image à partir de la notion de « phrase-image » (Rancière) : la vitesse d'un récit aux déterminations minimales, son synthétisme spatio-temporel ouvert aux effets sonores, sa pulsation alliant temps forts et temps faibles, un art de la coupe produisant un *continuum* discontinu d'images et de points de vue, qui imposent à l'imagination un travail à plusieurs échelles.

J. Dürrenmatt revient, sous forme d'une *coda*, sur les années de formation de l'écrivain, où la notion de style se forge dans un rapport paradoxal à celle de « primitif », état à dépasser sans le perdre, en quête d'un « naturel » rêvé par Stendhal comme sublime *simple* conservant la perception. La peinture « naïve » du sentiment évite aussi bien la notation « sans grâce ni gaieté » que l'éloquence, dans une ascèse littéraire affirmant une autorité *singulière*.

Cet ouvrage paru en 2005, doté d'une bibliographie générale et d'un double index des noms propres et des notions, a trouvé sa place dans le champ des études stendhaliennes. Les analyses développées, ainsi que le dialogue entre certaines contributions, permettent d'appréhender les singularités de l'écriture stendhalienne à travers sa diversité, ses variations, voire ses paradoxes, que la seule diachronie ne saurait justifier : relations entre héritage rhétorique et subjectivité, raison et sensation, figures de réserve et discours d'autorité, notation intime et visée communicationnelle. L'hétérogénéité discursive, la hardiesse des associations semblent au principe du mouvement de l'écriture, qui laisse percevoir d'intéressantes correspondances figurales entre les niveaux microtextuel et macrotextuel, dans une approche sémiologique du texte et de l'expérience du monde. La qualité de cette réflexion collective sur le style et le discours sur le style lui ouvre une audience plus large. Elle contribue aux développements récents de la critique littéraire et stylistique suivant des axes majeurs : point de vue en réception, relations intersémiotiques dans les arts, problématiques de la *valeur* liant esthétique et éthique. Non sans rappeler que le « beau idéal littéraire » selon Stendhal tient aussi aux jouissances de la lecture.

Philippe WAHL