

Jean-Claude Lebrun

D'un style sans rivages

Au sortir de la seconde guerre mondiale, alors que se posait fortement la question de la faillite de la littérature et de l'art face à la montée des fascismes dans l'entre-deux-guerres, André Malraux s'interrogeait – était-ce dans *Les voix du silence* ou *Le Musée imaginaire* ? – sur ce qui distinguait les pratiques esthétiques, l'art en général, d'autres modes d'appréhension du réel. Pour cela, il cherchait la réponse dans leur différence de nature : « *Qu'est-ce que l'art ? Ce par quoi les formes deviennent style* ». Autrement dit, pour lui l'action sur le réel tenait moins à une *matière* qu'à une *manière*. Une dizaine d'années plus tard, en 1963, le philosophe alors marxiste Roger Garaudy avait fait paraître chez Plon, adoubé par une préface portant la signature de Louis Aragon, *D'un réalisme sans rivages*, consacré à Saint-John Perse (qui avait obtenu trois ans plus tôt le prix Nobel de littérature), Picasso et Kafka. Un essai qui fit grand bruit, autant par ces trois choix, en rupture avec les préférences esthétiques traditionnelles des marxistes, que par le déplacement de point de vue qu'il proposait. Le livre de Roger Garaudy apparut alors comme une éclaircie dans la grisaille du réalisme socialiste, variante stalinienne du réalisme. Il y était en effet question, s'agissant notamment de Picasso, du *style*. Une nouveauté dans le lexique habituel de la sphère communiste. Pierre-Henri Simon, le grand critique du Monde, ne s'y était pas trompé, qui notait : « *Des trois études recueillies, la première, consacrée à Picasso, avalise un style de formalisme pictural où la critique soviétique officielle a voulu voir souvent un symptôme de décadentisme bourgeois.* » Pierre-Henri Simon ajoutait que ce qui valait pour l'art pictural valait tout autant pour la littérature : le livre, comme le tableau, « *fixe et transmet la vision d'un autre.* » Ce détour de sept décennies permet d'observer à quel point l'interrogation sur le style, réactivée par l'actuelle polémique sur la prétendue absence de style d'Annie Ernaux ou de Michel Houellebecq, ne relève en rien de la nouveauté. On pourrait même remonter plus loin, au tout début du XIX^e siècle, avec le débat autour de l'art pour l'art, qui au fond ne faisait que poser de façon radicale la question du style, pensé comme un en-soi, à l'opposé de toute visée morale ou didactique.

Ces temps-ci, après l'attribution du prix Nobel à Annie Ernaux, la discussion a rebondi. Cela a commencé par une contestation de la légitimité littéraire de son écriture, rabâchée comme une évidence : Annie Ernaux n'ayant pas de style, il en découle que ses livres ressortissent davantage à la sociologie et à l'histoire qu'à la littérature. Elle-même avait partiellement cautionné par avance cette assertion, lorsqu'elle déclarait, après la publication d'*Une Femme*, en 1987, « *Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire.* » Elle complétait un peu plus tard son propos : « *j'ajouterais peut-être, maintenant, la poésie.* » Connaissant les positions politiques très à gauche de l'écrivaine, il n'y avait plus qu'un dernier pas à franchir pour conclure que le style ne fait décidément pas bon ménage avec les idées de gauche. Généralisant un tout petit peu plus, on faisait mine de s'interroger en questionnant à la ronde : le style est-il de droite ou de gauche ? Du pain bénit pour les tenants, de droite et de gauche, des bons vieux schémas idéologiques : le style serait de droite, le fond de gauche. On voit bien l'idée, même si l'on sait parfaitement que style et fond ont partie liée, sans pour cela remonter à Ferdinand de Saussure et à sa

mise en évidence du couple insécable signifiant-signifié. Il s'agissait certes de la langue pour le linguiste suisse, mais qui pourrait bien s'aventurer à objecter que la littérature n'est pas d'abord affaire de langue ?

Cette question du style, un autre « réaliste » l'évoquait de virulente façon dans ses débuts. C'est en 1928 qu'Aragon faisait paraître son *Traité du style* chez Gallimard. Il venait alors d'adhérer au PCF, continuait de proclamer son adhésion au Surréalisme contre la littérature « traditionnelle » et mettait en garde « *si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités* ». Rédiger un *Traité du style*, au moment où s'effectuait chez lui le délicat passage du surréalisme au marxisme, signifiait bien ce qu'avait pour lui de central cette problématique. Partant de l'impossibilité de faire l'impasse sur le sens, il envisageait qu'on pût emprunter des chemins formels différents, adopter des styles différents, sans que cela ait d'incidence fondamentale sur la portée d'un texte.

C'est en effet que le style se situe dans un espace qui irait de la simple expression propre d'un écrivain jusqu'à devenir un véritable marqueur de son identité littéraire. On pourrait sur ce chapitre utilement relire, dans le premier des dix volumes de *Situations* parus entre 1947 et 1976 et en cours de réédition depuis 2010, les analyses hélas aujourd'hui quelque peu oubliées de Jean-Paul Sartre sur les écritures d'Albert Camus ou de William Faulkner, un écrivain dit de gauche et l'autre de droite. D'où il ressort que, dans l'un et l'autre cas, le style se trouve porteur d'une vision du monde. Sartre explore les deux écritures, en démonte pièce à pièce la mécanique, car pour lui s'impose chez les deux écrivains l'évidence d'un style. À aucun moment il n'assigne à la plus ou moins grande singularité du mode d'écriture des présupposés politiques ou idéologiques. De son analyse fouillée du style de Camus dans *L'Étranger*, il ressort par exemple que le concept central de l'absurde trouve sa représentation adéquate dans des procédures d'écriture dont il établit le relevé. Avec au centre l'absence remarquable des « *copules* », les conjonctions de coordination, annulant ainsi les liens logiques entre les choses au profit d'une simple juxtaposition. Dans cette littérature le monde ne signifie pas, il est, sans aucune autre prétention. Sartre redouble son analyse langagière par l'image de la cabine téléphonique, à l'intérieur de laquelle s'opère une perte du sens : l'on peut voir mais l'on n'entend pas, le lien cognitif est rompu. C'est bien ici le style qui inscrit le roman de Camus dans l'Existentialisme. Tout comme le style de Faulkner, le monologue intérieur dans le sillage de Virginia Woolf, restituant un « flux de conscience » forcément désordonné, dit la confusion, les convulsions et la perte de repères d'un monde sudiste qui entame son interminable effondrement. Ceux qui s'interrogent sur l'ADN idéologique du style pourraient certainement lire avec beaucoup de profit les *Situations* de Jean-Paul Sartre, même vieilles de sept décennies.

Plus près de nous, en 1992 et 1993, deux auteurs politiquement très éloignés, proposent des représentations d'un quotidien terne, sans relief et sans autre ambition que sa simple reproduction, à partir de points de vue dont on peut relever la proximité. D'un côté, un vieil atrabilaire passéiste évoque sur un ton nostalgique les caractéristiques du cabinet d'un médecin dans un immeuble du 16^e arrondissement, rue de la Pompe, avant que celui-ci ne « s'expatrie » vers la moins sélecte Porte de Saint-Cloud : « *la souillon qui ouvre la porte, des échos de musique au fond de l'appartement, deux ou trois meubles de famille qui luisent dans la pénombre de l'antichambre, où l'on parle à mi-voix pour ne pas déranger. Ça sent un peu le poireau, le rôti froid* ». En fait, sous la nostalgie, le style acide d'un observateur de la médiocrité bourgeoise et de son horizon borné. Tandis que

de l'autre côté, une observatrice décrit en empruntant au style objectif, couleur de muraille, d'un procès-verbal, mais produisant un puissant effet d'ironie et de critique sociale, l'attitude d'une petite bourgeoise très sûre de son bon droit, avec pour seule ambition ses prérogatives de consommatrice, qui vient de relever l'erreur d'une caissière sur le prix d'un produit dans un supermarché, c'était avant l'invention du lecteur optique : « *La caissière ne regarde pas la surveillante. Elle est grise, grande et plate, ses mains qui ont quitté la caisse enregistreuse pendent le long du corps. La surveillante insiste « vous voyez bien tout de même ! » Tous les clients qui font la queue entendent. Un peu plus loin, la petite femme attend son dû, sans expression sous ses cheveux bien coiffés. Face à la puissance anonyme de Super-M, elle se dresse comme la consommatrice sûre de son droit. La vieille caissière, qui s'est remise à taper sans un mot, n'est qu'une main qui ne doit pas se tromper, ni au profit de l'un, ni au profit de l'autre.* » La première situation se trouve dans *Le gardien des ruines*, de François Nourissier (1992), la seconde dans le *Journal du dehors*, d'Annie Ernaux (1993). Leurs choix stylistiques – langue porteuse d'une émotion produisant un effet caustique chez l'écrivain classé à droite, langue du procès-verbal produisant un effet de mise en accusation chez l'autrice affiliée à la gauche – renvoient *in fine* à une semblable prise de distance critique par rapport à la réalité de leur temps.

Un matérialiste célèbre du XIX^e siècle, à court d'arguments, avait lancé à ses interlocuteurs « *La preuve du pudding, c'est qu'on le mange* », voulant par là leur signifier que le monde n'est pas une construction mentale, mais une réalité. Il en va semblablement du style, qu'on se gardera bien d'assigner aux seuls écrivains dits de droite. Un autre débat serait au demeurant de se demander si lesdits écrivains, dans leur pratique écrivante, pourraient nécessairement être répertoriés à droite. Bien sûr que non. Voir l'exemple archi-rebattu de Balzac ou, moins connu, mais peut-être encore plus significatif, de l'émigré contre-révolutionnaire russe Avertchenko, qualifié politiquement par Lénine de « *garde blanc dont la fureur confine à la folie* », mais considéré par lui littérairement comme le meilleur peintre des contradictions de la Révolution de 1917. Parce qu'il avait su ne pas réduire le romanesque à l'idéologique. Parce qu'un texte littéraire est toujours en *excès* par rapport aux significations idéologiques qu'il dégage. À titre d'exemples, on trouvera en annexe des extraits de huit textes d'écrivains contemporains, qui se situent dans l'ensemble du spectre politique, de l'extrême gauche à l'extrême droite, et sont immédiatement identifiables, ce qui est le propre du style. Il n'a par conséquent pas paru nécessaire, face à l'évidence de leur langue, de citer leurs noms et les titres de leurs romans. La preuve par les textes de la non-assignation du style à la droite et du fond à la gauche.

Annexe

LE STYLE EST SANS RIVAGES

1. « C'est ainsi que Joseph vit se lever une aube olivâtre sur la plaine d'Ypres. Dieu, ce matin-là, était avec eux. Le vent complice poussait la brume verte en direction des lignes françaises, pesamment plaquée au sol, grand corps mou épousant les moindres aspérités du terrain, s'engouffrant dans les cratères, avalant les bosses et les frises de barbelés, marée verticale comme celle en mer Rouge qui engloutit les chars de l'armée du pharaon »

2. « C'était donc la neige qui nous empêchait, en ce temps-là, de quitter l'entaille profonde du flanc du plateau, si obscure sous ses grands arbres que nous avons fini par croire ce que disait de nous le curé de Saint-Sulpice : que nous étions ombrageux, rétifs et opiniâtres – des gourles, ajoutait-il, qui avaient oublié qu'il existe des villes blanches et roses, des rivières lentes, des rivages sans fin, des hommes qui ne parlaient pas notre patois, et que les monts d'Auvergne, à l'horizon, quand on avait grimpé les trois kilomètres de chemin en lacets et atteint la route qui débouche sur la lande, nous apparaissaient avec leurs hautes neiges sur l'azur aussi lointains que les montagnes du Tibet »

3. « Plus tard, alors que nous abordions une prairie dense, Fox parvient à capturer un lapin ; d'un geste net il lui brisa les vertèbres cervicales, puis apporta le petit animal dégoulinant de sang à mes pieds. Je détournai la tête au moment où il commençait à dévorer ses organes internes ; ainsi était constitué le monde naturel »

4. « On vit par un pays décousu que rien ne rassemble, sinon cette force qui l'écrase, a laminé la terre d'un cylindre en creux, laissant ces cubes que désormais ils habitent, écartelés eux-mêmes par une dispersion semblable : nous faisons un tour dans la banlieue »

5. « Il y a une trace d'élégance rustique et de netteté un peu distante dans ces villages plus secrets que les autres, à l'entrée desquels on s'attend malgré soi à apercevoir la haute grille d'un parc ; mais c'est l'occupation de la chasse toute seule, et non plus l'appareil de la gentilhommerie, qui étaye encore ici le reste de morgue du nomade armé en face du laboureur sédentaire : le fantôme d'une activité noble et violente, qui ne saurait tomber tout à fait en roture, fait que ces villages assez pauvres gardent je en sais quel air de *tenir leur rang* »

6. « Cette mulâtresse, au temps de l'antan, fut sans doute d'une beauté infernale. À l'heure du Christ, elle semblait un ange sans plumes dégringolé du ciel. Elle arborait des cheveux couleur-paille noués en une natte qui lui battait le dos. La vieille refusant de rider sa peau extra-fine, couleur de paille humide, lui avait conféré texture d'éternité. Ses doigts s'allongeaient translucides dans plusieurs bagues en or. Au soleil, ses yeux prenaient une teinte de canne créole en sécheresse vitrifiée. Et ses lèvres, ah, roses, pulpeuses malgré les plis du temps, miroitaient d'une troublante arrière-jeunesse, miroirs vrais d'originelles félicités. Ces lèvres (s'il fallait en croire Carolina Danta, dévote ravet d'église qui vivait avec nous) achevèrent sa légende d'exilée du ciel des suites d'un péché commis avec la bouche »

7. « La voiture explose en produisant un bruit de grosse toux sèche, bref et plutôt décevant, mais aussitôt suivi de mille joyeux grelots de métal, de verre, de chrome, boulons qui dégringolent et rebondissent sur l'autoroute, averse de ferraille que les conducteurs de passage évitent à vifs coup de volant, brutaux coups de pied sur les pédales comme font les organistes »

8. « À la fois aérienne et monumentale, s'avancant au ralenti, comme portée sur un nuage, les jets de vapeur fusant entre les bielles nappées d'une huile jaunâtre, ébranlant le sol sous sa masse, tirant derrière elle une suite de wagons d'un modèle ancien exhumé des dépôts où on les conservait sans doute en prévision de ce jour (en bois, peints d'une

couleur marron écaillée et pourvus d'une galerie à chacune de leurs extrémités), la locomotive pénétra avec un sourd fracas sous la verrière de la gare où, sur le quai, se pressait une foule compacte dont le premier rang recula d'un pas à son approche, non pas tellement par crainte d'être ébouillanté par la vapeur ou de trébucher sous les roues que par une sorte d'instinctive horreur, d'intuitif instinct de répulsion qui lui commandait de conserver le plus longtemps possible entre elle et la paroi verticale des wagons en train de défiler de plus en plus lentement un illusoire et ultime intervalle de vide, comme un fossé, un étroit canyon ou plutôt une invisible muraille, un invisible rempart au-delà duquel, une fois franchi, serait scellé quelque chose d'irréparable, définitif et terrible »

On trouvera [les auteurs de ces extraits ici](#).

Jean-Claude Lebrun est né en 1945 à Paris. Germaniste de formation. Critique littéraire pour *La Nouvelle Critique*, *Révolution*, *L'Humanité*, *Le Masque et la Plume*, *Un jour un livre* (LCI). Co-auteur avec Claude Prévost de *Nouveaux territoires romanesques* (Messidor, Éditions Sociales, 1990). Auteur d'essais monographiques sur plusieurs écrivains français (Jean Rouaud, Jean Echenoz, François Bon, Alain Nadaud, etc.). Auteur d'*Une Vie à écrire*, *Entretiens avec André Stil*, Grasset (1993). Auteur d'une « lecture accompagnée », *Le Cahier gris*, de Roger Martin du Gard (La Bibliothèque Gallimard, 2000). Il a reçu en 2000 le prix de la critique de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. Il a récemment créé un blog littéraire : [Territoires romanesques](#).