

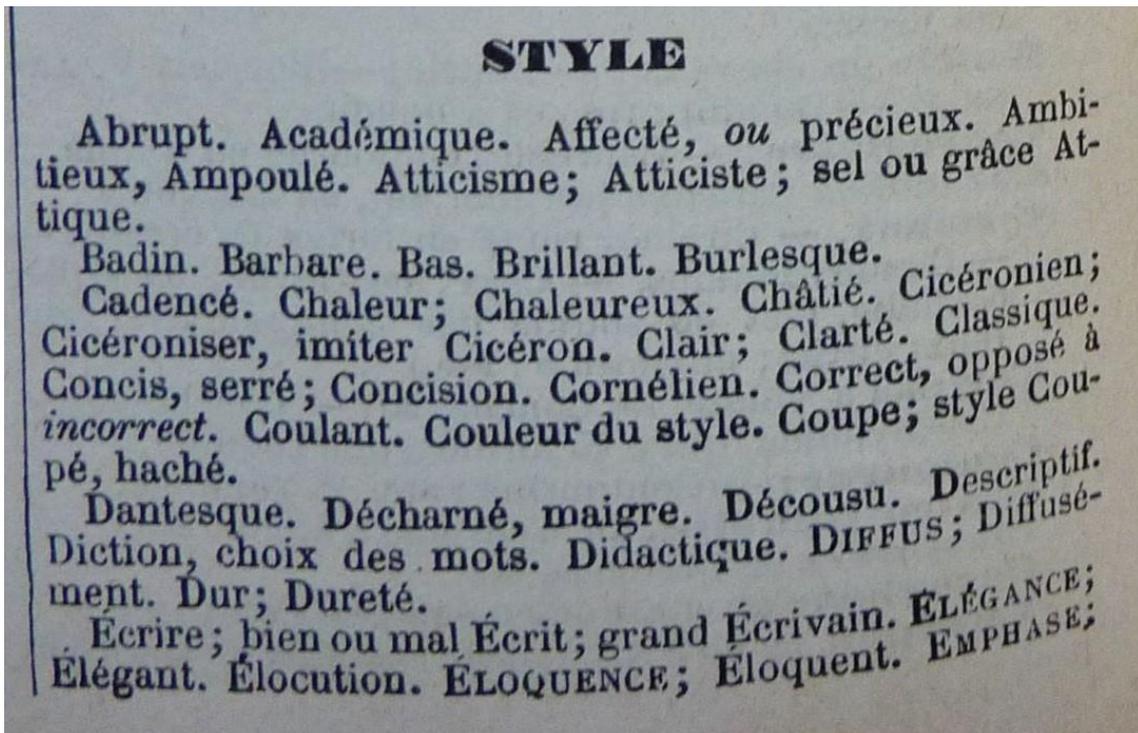
Éditions Obsidiane

SECOUSSE

Revue de littérature

Enquête

Le style est-il de droite ?



Juin 2023

Directeur de la publication

François Boddaert

Conseil littéraire

François Boddaert, Christine Bonduelle, Philippe Burin des Roziers,
Jean-Claude Caër, Gérard Cartier, Pascal Commère, Pierre Drogi,
Bruno Grégoire, Karim Haouadeg, Patrick Maury, Nimrod,
Gérard Noiret, Anne Segal, Catherine Soullard, Vincent Wackenheim

Responsables de rubrique

Poésie	Christine Bonduelle
Proses	Pascal Commère
Essais	Christian Doumet
Traductions	Pierre Drogi
Lectures & entretiens	Anne Segal
Peinture	Jean-Claude Caër
Photographie	Bruno Grégoire
Théâtre	Karim Haouadeg
Cinéma	Catherine Soullard
Notes de lecture	Patrick Maury
Coordination	Gérard Cartier
Manifestations publiques	Philippe Burin des Roziers

Site de la revue

<http://www.revue-secousse.fr>



Sonothèque (lien actif)

Sommaire

Cliquer sur le titre pour l'atteindre

Enquête : Le style est-il de droite ?

• Texte de l'enquête	4
• Anthologie ► <i>Du style, exercices et polyphonies</i> - Anthologie composée par Catherine Soullard	5
• Pierre Bergounioux ► <i>Dire ce qui est</i>	13
• Gérard Cartier ► <i>L'opium des Lettres ?</i>	16
• Sophie Coste ► <i>L'élégance du désespoir ?</i>	20
• Michel Crépu ► <i>Propos sur le style</i>	22
• Norbert Czarny ► <i>Voir et sentir autrement</i>	23
• René de Ceccatty ► <i>De l'usage de la critique de style</i>	25
• Christian Doumet ► <i>Adorno, Pasolini et le style</i>	29
• Marie Étienne ► <i>Figures de style</i>	33
• Christian Garcin ► <i>Emberlifications</i>	35
• Denis Grozdanovitch ► <i>Une affaire d'exactitude ?</i>	36
• Hubert Haddad ► <i>Bonheurs d'écriture</i>	44
• Jean-Yves Laurichesse ► <i>Des univers particuliers</i>	50
• Jacques Lèbre ► <i>Style, mon beau miroir</i>	52
• Jean-Claude Lebrun ► <i>D'un style sans rivages</i> - Avec un jeu littéraire	54
• Yaël Pachet ► <i>De la difficulté de distinguer sa gauche de sa droite</i>	61
• Éric Pessan ► <i>Petit traité de style et de politique</i>	64
• Jean-Claude Pinson ► <i>Styles : au pluriel</i>	66
• Catherine Rey ► <i>D'où est-ce qu'on écrit</i>	69
• Olivier Rolin ► <i>Facile à dire...</i>	72
• Alain Roussel ► <i>Questions de style</i>	73
• Jean-Philippe Toussaint ► <i>Précision</i>	74



« Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme ? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, on fait compliment ? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement. Style : signe (mauvais) de la distance inchangée (mais qui eût pu, eût dû changer), la distance où à tort il demeure et se maintient vis-à-vis de son être et des choses et des personnes. Bloqué ! Il s'était précipité dans son style (ou l'avait cherché laborieusement). Pour une vie d'emprunt, il a lâché sa totalité, sa possibilité de changement, de mutation. Pas de quoi être fier. Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité.

Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre. »

Henri Michaux, *Poteaux d'angle* (Gallimard, 1981, p. 33).

Enquête

Le style est-il de droite ?

L'attribution du prix Nobel à Annie Ernaux a donné lieu à un débat très animé, souvent virulent, entre ceux qui estiment cette récompense injustifiée, au motif de l'étroitesse de ses thèmes et de la banalité de son écriture, parti qu'elle revendique sous le nom « d'écriture plate », et ceux qui, se félicitant de cette consécration, mettent en avant son engagement social et l'efficacité de ses récits, et accusent ses détracteurs d'être réactionnaires et misogynes. Au plan littéraire, la querelle porte essentiellement sur la question du style. Une opinion assez répandue parmi les tenants de la récente nobélisée peut se résumer ainsi : l'effort au style est de droite. Au-delà de votre avis éventuel sur l'œuvre d'Annie Ernaux, qu'en pensez-vous : le style est-il de droite ?

Catherine Soullard

Du style, exercices et polyphonies

N'ignorant pas « qu'il est difficile en art de dire quelque chose d'aussi bon que...ne rien dire », comme l'écrit Wittgenstein dans ses *Remarques mêlées*, j'ai coupé, coupé et recoupé, écarté à regret bien des anciens, privilégié des auteurs moins unanimement reconnus, ceux qui en citaient d'autres, et je me suis amusée à classer et à organiser ces textes. CS

Mouvement et pensée

Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. (Buffon, *Discours sur le style - Discours de réception à l'Académie Française*, 1753)

L'accord entre le sujet, la fin et les moyens font toute la beauté du style. (Buffon, *ibid.*)

Le style dépend tellement de la pensée, que de mauvais qu'il était il devient bon, si on lui donne à exprimer une autre pensée. (Victor Giraud, *Du style*, in *La Revue bleue*, cité par Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, p. 208, Gallimard, 1941).

Le meilleur esprit, s'il n'a de la pointe, est impuissant à porter coup. Cette épice, qui n'est rien par elle-même, et sans qui les dons les plus rares sont des vertus au bain-marie, c'est le style, dont l'autre nom est l'imagination. (Roger Judrin, *Boussoles*, p. 26, La table Ronde, 1976).

Le style est l'expression de la pensée et du sentiment. Cette expression est de plusieurs espèces : elle consiste dans les sons, dans les images, et dans les phrases. Dans tous les cas, il y a un signe sensible qui ressemble à l'idée qu'il exprime. Par exemple, la douceur ou la rudesse des sons, la longueur ou la brièveté des mots représentent la délicatesse ou la force, la solennité ou la vivacité des idées ; la hardiesse des images, la multitude des métaphores reproduisent l'élévation et la violence des sentiments ; l'ordre des mots et la construction des phrases montrent aux sens l'enchaînement des pensées et la liaison des raisonnements. (...) Tel est le style parfait. Il n'est autre que le style *exact*... (Paul Léautaud, *Notes retrouvées*, p. 42 à 44, Librairie H. Lefebvre, 1942).

Un jour que je faisais l'éloge d'André Rouveyre, sa faculté d'observation, sa pénétration d'analyse, sa liberté d'esprit, son abandon de bien des préjugés, sa hardiesse morale, quelqu'un me dit : « Dites-lui donc d'apprendre à écrire. – Apprendre à écrire ? répliquai-je. Mais il écrit de façon cent fois plus intéressante que les gens qui savent écrire et n'écrivent que comme n'importe qui. C'est lui, son style, si heurté, imparfait, incorrect, difficile qu'il puisse être quelquefois – je n'en fais pas mes délices. C'est lui, ce sont les mouvements, les nuances, les tours, les avances et les reprises de son esprit, les faces diverses de son étude de soi-même ou de son observation d'autrui. » Il y a un mot de Sainte-Beuve, qui est pour moi un ravissement intellectuel chaque fois que j'y pense : « Un membre de l'Académie écrit comme on doit écrire. Un homme d'esprit écrit comme

il écrit. » En deux lignes. En deux lignes, toute une critique, toute une définition, un programme du style. (...) Par esprit, entendez la forte nature, la passion spirituelle, la sensibilité vive, – et aussi le plaisir à la place du travail, et le goût de se plaire à soi avant de plaire aux autres. (Paul Léautaud, *ibid*, p. 42 à 44).

Ce que j'ai essayé d'acquérir, c'est un style qui rende le mouvement, qui soit avant tout mouvement. [...] L'ordre des mots, dans une phrase, a une importance capitale, beaucoup plus, à mon avis, qu'une syntaxe parfaite. (Georges Simenon, entretien avec André Parinaud).

Tout artiste suprême est un créateur, toute grande pensée est une création à nulle autre semblable. La conquête d'un style est celle d'un langage, que l'on n'eût pas connu sans l'homme qui le crée. Et la conquête d'un langage est la création d'un monde. (...) Rembrandt a créé son langage et il le parle à la perfection. Et comme c'est celui de la plus haute poésie où soit jamais parvenue la peinture, celui d'une émotion, d'une pensée, d'une profondeur dans le sentiment, d'un or vivant en lingots d'aile, et dont tous les autres peintres ne sont que le billon, il faut pour le comprendre le séparer, avec amour et respect, de tout ce qui n'est pas lui. (André Suarès, Lettre à Louis Jou, 11 juin 1919, *Ignorées du destinataire*, p. 132-133, Gallimard, 1955).

Toutefois, le style et la pensée ne font qu'un. Et bientôt, dans la pensée l'action est incluse et se révèle. De là, que certains livres changent la face du monde. (André Suarès, Lettre au lieutenant d'Esterno, 17 septembre 1936, *ibid.*, p. 215).

Ayez d'abord la pensée, et vous aurez le style après. (Voltaire, « Flatterie », *Dictionnaire philosophique*, 1764).

Je pense en fait avec ma plume. Car ma tête bien souvent ne sait rien de ce que ma main écrit. (Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 29, Flammarion, 2002).

Chair et corps

Les mots qui m'ont fait rêver en 52, *La reine de Golconde*, *Boulevard du crépuscule*, *ice-cream*, *pampa* n'auront jamais aucun poids, ils ont gardé leur légèreté et leur exotisme d'autrefois, quand ils ne renvoyaient qu'à des choses inconnues. Et tant d'adjectifs dont les romans féminins raffolaient, un air *altier*, un ton *maussade*, *rogue*, *hautain*, *sarcastique*, *acerbe*, dont je ne soupçonnais pas qu'aucune personne réelle, de mon entourage puisse être qualifiée. Il me semble que je cherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d'alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus, qui ne me seraient pas venus alors. Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style. (Annie Ernaux, *La Honte* (Gallimard, 1997), repris dans *Écrire la vie*, Quarto/Gallimard, p. 238).

Le style est comme le vin ; il faut qu'il ait du corps. Le pur esprit est plat ; l'intelligence parfaite n'a jamais de montant. (Roger Judrin, *Chemin de braise*, p. 13, Éditions de l'Aire, 1981).

Un artiste du langage ose préférer au terme propre, où le bon ouvrier borne sa perfection, la délicatesse oblique d'une impropriété plus vraie que l'exactitude. (*ibid.*, p. 60).

Il y a dans Georges Perros un amalgame rare et savoureux de délicatesse triviale et d'engouement triste ; de hauteur et de mollesse, de femme virile et de bourreau tendre, de poissard et de précieux, de Villon et de Toulet. (*ibid.*, p. 64).

Je n'ai pas de règle de correction. Les répétitions de mots ne me gênent pas exagérément, ni les cascades de génitifs, ni l'usage fréquent du relatif. Le rythme, naturellement, reste de toute importance : contrôle du tout sur la partie. Je m'efforce seulement, quand je change un mot, de le remplacer par un mot plus concret : à l'usage, cela m'a paru toujours payant. Les mots abstraits sont les chevilles du vocabulaire, et notre époque est venue à en faire une consommation abusive. (Julien Gracq, « Entretien avec Jean Roudaut », *Entretiens*, p. 53, José Corti, 2002).

D'ordinaire, à la lavande, les coupeurs travaillent à la tâche. C'est une raison de s'appliquer à se rendre habile au jeu de ses mains, à manier avec légèreté la faucille autant qu'à saisir les poignées d'épis coupés. Aussi, même quand on se tire très bien de ce travail, qu'on a le style d'un bon coupeur, on s'aperçoit que l'attention ne cesse pas de s'y donner, que la perfection est un infini dont on est toujours éloigné. On tire sans cesse de ses gestes des sortes d'épreuves que l'attention s'applique à corriger pour les rendre plus parfaits, plus souples, plus efficaces. Les mains, les jambes deviennent instruments au service de l'attention, mais qu'on pourrait aussi appeler l'intelligence ouvrière. (Georges Navel, *Travaux*, p. 207, Stock, 1945).

Je ne fais que raconter mes sensations... Je reçois mon style des faits avec lesquels je suis en commerce. (Taine, cité par Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, p. 82, *op. cit.*).

Un écrivain moyen doit se garder de remplacer trop vite une expression rude, incorrecte, par une autre plus correcte. Car, ce faisant, il tue la première idée, qui était pourtant une plante vivante. Elle est maintenant toute desséchée et ne vaut plus rien *du tout*. Elle est bonne à jeter au fumier. Tandis que la pauvre petite plante originelle avait encore une certaine utilité. (Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 98, *op. cit.*).

Du peu

Quand un violon suffit, ne pas en employer deux. (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 23, Gallimard, 1975).

Rien de trop, rien qui manque. (Robert Bresson, *ibid.*, p. 46).

Dans un passage célèbre, Proust affirme que le principe du style est le même que celui sur lequel se règle un salon classique : le renoncement. (Cristina Campo, *Les Impardonnables*, p. 157, L'Arpenteur, 1992).

Le style est le choix, le style est cohérence et le refus préside à ce qu'il met en œuvre. (...) Le style ou l'art de tout oser en sachant ce qu'on doit et de se livrer à son propre cours en suivant néanmoins le lit de la rivière. (Albert Caraco, « Le préambule nécessaire » in *L'Art et les nations : La physique des styles*, p. 191-192, éd. À la Baconnière, 1965).

Le style est fait aussi de ce qu'il tait. (Roger Judrin, *Au creux de la main*, p. 82, Calligrammes, 1983).

Savoir écrire, c'est oser proscrire. Le style est riche de ce qu'il rejette. (Roger Judrin, *Mots habités*, p. 100, Calligrammes, 1985).

Premier intermède

Style et structure sont l'essence d'un livre, les grandes idées ne sont que foutaise. (Nabokov cité par John Updike, Préface à *Littératures I, Nabokov*, p. 209, Fayard, 1983).

Le style, c'est l'oubli de tous les styles. (Jules Renard, *Journal*, 7 avril 1891).

Il y a pour moi dans ce petit livre des marqueurs stylistiques de droite. À un moment, il dit : « Nous funambulions ». Arnaud Viviant, à propos de *Blanc* de Silvain Tesson, *Le Masque et la Plume*, 12 décembre 2022).

Avant tout, éviter le style. (Verlaine cité par Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes, op. cit.*, p. 48)

Écrire dans le style qu'il faut, c'est mettre une voiture exactement sur les rails. (Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 55, *op. cit.*)

Tu me dis que le style t'emmerde. Pas plus que moi, je t'assure ! (Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 13 septembre 1855, *Flaubert ou le désert en abîme*, p. 179, Grasset, 1991).

Le style c'est l'homme, un accord singulier

C'est quoi le style ? C'est un accord entre sa voix à soi la plus profonde, indicible, et la langue, les ressources de la langue. C'est réussir à introduire dans la langue cette voix, faite de son enfance, de son histoire. (Annie Ernaux, *Le vrai lieu - Entretiens avec Micelle Porte*, p. 76, Gallimard, 2014).

Le style est la façon qu'ont fort peu d'hommes d'être enfin les hommes qu'ils sont. (Roger Judrin, *Chemin de braise*, p. 64, *op. cit.*).

Ce qui fait le mérite d'un livre, ce ne sont pas ses qualités ou ses défauts. Il tient tout entier en ceci : qu'un autre que son auteur n'aurait pas pu l'écrire. Tout livre qu'un autre que son auteur aurait pu écrire est bon à mettre au panier. (Paul Léautaud, *Notes retrouvées*, p. 23, *op. cit.*)

Bien écrire. Qu'est-ce que bien écrire ? On pourrait donner bien des définitions. Y en aurait-il une de juste, d'exacte, d'irréfutable, de définitive ? On pourrait proposer ses deux-ci : écrire en correspondance avec le mouvement, le ton de ses sentiments, de ses idées, – écrire en correspondance avec son sujet. Et bien écrire est aussi écrire à sa ressemblance, de façon que qui vous lit et vous connaît, quand il vous lit sache que c'est vous qu'il lit, sans avoir besoin d'aller à la signature. (Paul Léautaud, *ibid.*, p. 42 à 44).

Une œuvre d'art, c'est un homme. On ne peint que soi. Les grands Anciens étaient sur la voie des grands modernes. (...) Le caractère est partout dans les grandes œuvres d'art. Le caractère, c'est tout l'artiste. Où il manque, c'est la vie même qui fait défaut. (André Suarès, *Ignorées du destinataire*, p. 102, *op. cit.*).

Le style n'est rien du tout par lui-même ; mais la forme est l'incarnation de l'être véritable. Où il n'y a ni forme ni ordre, il n'y a rien. (André Suarès, *Ignorées du destinataire*, p. 190, *ibid.*).

Le style, c'est l'homme. « Le style, c'est l'homme même. » La première expression est pauvre par sa brièveté programmatique. La seconde, correcte, ouvre une tout autre perspective. Elle dit que le style est l'image de l'homme. (Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 98, *op. cit.*).

Bach a dit qu'il devait son œuvre entière au simple labeur. Mais un tel labeur présuppose l'humilité, et une incroyable capacité à souffrir, autrement dit une incroyable force. Et quelqu'un qui est capable de s'exprimer complètement dans ces conditions nous parle précisément la langue d'un grand homme. (Wittgenstein, *ibid.*, p. 90).

Résonance des mots entre eux

Ce qu'on nomme un style est pour une part essentielle une mise en résonance des mots entre eux. (Julien Gracq, « Entretien avec Jean Roudaut », *Entretiens*, p. 60, *op. cit.*).

L'excellence d'un écrivain est comme intérieure aux mots qu'il emploie et à la subtilité des rapports qui les nourrissent d'une fertilité secrète. Voilà pourquoi la profonde abondance d'un style échappe à la table de Pythagore et à la science grossière des épilucheurs de relevés. (Roger Judrin, *Mots habités*, p. 85, *op. cit.*).

Tordre la langue dans tous les sens

Le fait que vous me trouviez styliste me fait plaisir – je suis cela avant tout – point penseur nom de Dieu ! ni grand écrivain, mais styliste je crois l'être – mon gr-père était professeur de rhétorique au Havre – (...) Pour rendre sur la page l'effet de la vie parlée spontanée il faut tordre la langue en tout rythme, cadence, mots et c'est une sorte de poésie qui donne le meilleur sortilège – *l'impression, l'envoûtement, le dynamisme* – et puis il faut choisir son sujet... (LF. Céline, Lettre à Milton Hindus, Copenhague, 16 avril 1947, in *Louis Ferdinand Céline*, p. 111, L'Herne).

Sûr qu'il faudrait faire passer son langage par autre chose que soi-même, mais on ne sait même pas d'où il vient. N'en pas vouloir assumer le mystère – en plein jour – c'est ne pas vouloir vivre, et par suite, mourir. Nous sommes coincés dans notre langage, il n'y a aucun espoir d'en changer la nature, mais il me semble qu'on peut changer d'air. En multiplier les angles d'appréhension, lui fourrer le nez un peu partout. On peut le dépayser. Difficile, car il n'y a rien de plus pléonasmique que ce réseau sémantique, qui se cache au fur et à mesure qu'on le dévoile. (Georges Perros à Bernard Noël, 18 mai 1965, *Correspondances*, éd. Unes, 1998).

Second intermède

Si un certain type d'écriture devient à la mode, il ne faut pas trop fustiger ceux qui le suivent : ils méritent, au contraire, des louanges ; c'est là le meilleur moyen d'enseigner la vérité au public. Pensez-vous qu'il serait plus simple de descendre vers lui si le véhicule n'était pas à la mode ? (Lichtenberg, *Le Miroir de l'âme*, p. 208, Corti, 1997).

Diviser les styles d'écriture comme les graines de salade :

- 1) Grande anglaise non pareille ;
- 2) Arlequin à carreaux ;
- 3) Arlequin Sachsenhäuser bariolé à tête dure ;
- 4) Arlequin Sachsenhäuser uni ;
- 5) Vantard bariolé ;
- 6) Grand Mogul ;
- 7) Tête princière fêlée.

(Lichtenberg, *ibid.*, p. 217).

Au nom du ciel, haïssez-moi si vous ne pouvez m'aimer avec calme et candeur comme un Ancien. Il y a le style. Il y a la puissance de la forme. Il y a cette force de poète, qui vient de la vue intérieure, qui sort d'une racine de sang pour porter une fleur de lumière. – Et moins ces vertus, il n'y a rien. Elle seules font les poètes. Et les poètes sont vrais ou ne sont point. (André Suarès, Lettre à Camille Mallarmé-Orano, 7 mai 1921, *Ignorées du destinataire*, p. 148, *ibid.*).

(...) Mais chez Houellebecq, ça tient à une vraie qualité littéraire : il a quasiment réussi à se débarrasser de la notion de style. C'était le grand rêve de Sartre : en finir avec cette « espèce de bave d'escargot » et n'avoir plus que des mots pour pousser des idées. Et Houellebecq y arrive ! Alors que le roman a une longue histoire, très tracassée, il en use comme d'une forme toute simple, coulée dans le marbre. On est épaté, mais l'innocence totale de la forme rend le fond d'autant plus coupable à nos yeux. (Jérôme Garcin et Daniel Garcia, *Le masque et la Plume*, p. 452, éd. Les Arènes, 2005).

Puissance isolante, ailleurs

Sur certains portraits – visages perdus qui sous peu ne seront plus reconnaissables, et même reconnaissables seront impardonnables, tant ils s'avèrent désormais étrangers au contexte qui les entoure –, sur certains portraits encore cachés dans de vieilles demeures, on découvre cette qualité mystérieuse et légère qui, selon moi, n'est pas séparable du style. (...) La *spezzatura* est un rythme moral, c'est la musique d'une grâce intérieure : c'est le tempo, voudrais-je dire, dans lequel s'exprime la liberté parfaite d'un destin, inflexiblement mesurée pourtant par une ascèse cachée. Deux vers la renferment comme un écrin l'anneau : « D'un cœur léger, avec des mains légères / prendre la vie, laisser la vie... » (Cristina Campo, *Les Impardonnables*, p. 128-130, *op. cit.*).

Le style, déclarait un jour D'Annunzio, et il ne savait pas qu'il définissait en cinq mots l'éthique de la *spezzatura*, est puissance isolante. (Cristina Campo, *ibid.*, p. 135).

Le style est une cohérence, la cohérence un absolu, l'absolu part de la nécessité la plus cruelle, épreuves et secousses : on n'imagine pas qu'il puisse se former un ordre à quoi la mort n'ait présidé, l'horreur est plus féconde en général que les apaisements, on le déplore et se refuse à le nier, le sang qu'on verse a rajeuni le monde, l'histoire n'a pas d'autre loi, le beau n'eut jamais d'autre source. Après les fléaux, l'ordre, et passé les convulsions, le style. C'est un enchaînement que l'on déteste et l'on doit bénir quelquefois la Providence de nous fouler outre mesure et de nous imposer une grandeur à quoi les hommes n'aient aspiré, mais qu'ils s'obligeront à recevoir, malgré ce qui les en éloigne. (Albert Caraco, « Art, paix et guerre » in *L'Art et les nations : La physique des styles*, p. 147, *op. cit.*).

Le style est la mesure même et l'on entend qu'elle varie, l'empan veut un module et la coudée un autre. Où le module manque, les rapports cessent et le beau, le beau se fondant sur la cohérence. Le style, pour le dire bref, est un pays, sa capitale fait la loi que ses provinces trouvent bonne et dont la rigueur se redouble où la frontière est menacée. (Albert Caraco, « Du style. Les privilèges de la bonne servitude », *ibid.*, p. 194).

Le grand art est d'être étrange dans sa propre langue sans lui devenir étranger. (Roger Judrin, *Les Barques de la nuit*, p. 83, éd. de l'Aire, 1983).

J'aime vivre au-dessus des nuages, et, en fin de compte, tout autant qu'un territoire, j'habite cette forme unique de séjour qu'est le style ou encore l'opprobre. (Richard Millet, *La Forteresse*, p. 187, éd. Les Provinciales, 2022).

Mais sa poésie et celle des autres collaborateurs de la Tour ne me semble guère dépasser le niveau de l'effusion sentimentale, sans atteindre jamais à l'originalité profonde, c'est-à-dire à un style... (Gustave Roud, Lettre à Maurice Chappaz, 16 janvier 1963, *Correspondance 1939-1976*, p. 245, éd. Zoé, 1993).

Le style rend singulières les choses les plus communes, fortifie les plus faibles, donne de la grandeur aux plus faibles. (Voltaire, « Style », *Dictionnaire philosophique*, 1764).

La forme passe. On gagne l'immortalité en mettant debout des créatures vivantes. (Émile Zola cité par Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, p. 39, *op. cit.*).

Coda, finesse et gourmandise

La dernière lettre (italienne) de Mozart est un exemple presque terrible de style tout entier transformé en nature. Souvenons-nous de la grande phrase centrale, cette plainte plusieurs fois répétée devant la mort qui approche, enveloppée dans le manteau noir de l'inconnu du Requiem. « *La vita era pur si bella...* » clame-t-il alors. « La vie était pourtant si belle... » Ce sont des mots brefs, au nombre de six. Voudrait-on en retrancher un ? Voici la formule ordinaire : la vie était belle ; le tour nostalgique : la vie était pourtant belle ; l'expression innocente : la vie était si belle. Mais « *la vita era pur si bella...* », ces mots seuls sont le poignard qui transperce : sorti du fourreau en vertu de deux monosyllabes, disposés selon un ordre simple et insondable. (Cristina Campo, *Les Impardonnables*, p. 110, *op. cit.*).

Exercice de style - Onomastique de la pantoufle

Flaubert a vingt-cinq ans, nous sommes mardi soir, minuit, le 5 août 1846. « Il y a douze heures » il était pour la première fois dans le lit de Louise Colet : « Il y a douze heures nous étions encore ensemble. Hier, à cette heure-ci je te tenais dans mes bras...t'en souviens-tu?... Comme c'est déjà loin ! (...) Tes petites pantoufles sont là pendant que je t'écris, je les ai sous les yeux, je les regarde. (...)

Mais le délire fétichiste gagne (...)

« Ah ! Elles ne me quitteront jamais celles-là ! Je crois que je les aime autant que toi (*sic*). Celui qui les a faites ne se doutait pas du frémissement de mes mains en les touchant, je les respire, elles sentent la verveine, et une odeur de toi qui me gonfle l'âme. (Flaubert, Lettre à Louise Colet du 8-9 août 1846).

Trente ans et trois mois plus tard, Flaubert écrit dans *Hérodias*. L'apparition de Salomé : Une jeune fille venait d'entrer (...) Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri.

(...)

D'abord l'étymologie : Pantoufle, 1465, selon Oscar Bloch, emprunté à l'italien *pantofola*, mot napolitain et sicilien, peut-être du bas grec *pantophellon*, tout en liège.

L'onomastique ? Le *pan* de la première syllabe, d'abord, le préfixe de la totalité, mais phonétiquement l'onomatopée familière du coup. Pan ! Aussi la connotation du derrière, du cul. Et faire pan-pan, partout : coïter...

La seconde syllabe, maintenant : *touf*.

L'odeur organique du *OU*.

La rencontre phonétique et morphologique avec *touffe*. La touffe, la motte, le gazon, association joueuse, herbeuse, qui combine l'odorat, le toucher, et la chaleur intime et sensuellement voluptueuse de la pantoufle.

Enfin la troisième syllabe, *fle*, une syllabe d'autant plus insinuante, celle-ci, qu'elle est non accentuée. Qu'elle suggère donc son effet comme dans un souffle, dans un baiser très léger. Et joueur lui aussi, l'effet, et mouillé : Le *l* de *fle*, consonne humide, syllabe à la fois aérée et trempée, syllabe toute proche de la fellation par le *fle* de *toufle*, qui concentre érotiquement le son, le goût, la température, le geste et le fantasme oral.

(En bas grec, *pantophellon*. *Phellon*, *fellare*, *feller*, fellation...Coïncidence phonétique ? Onomastique innocente ?)

Enfin nouvelle coïncidence :

Pantoufle-Flaubert

Fle-Flau

Fellation-Flux-Flot

Si l'on ajoute à ces rencontres l'association déjà dite de PANTOUFLE-TOUFFE, et les divers sens « coupables » de la syllabe initiale PAN, on conviendra que l'onomastique orgastique du nom de l'auteur, et celle de l'objet du désir, s'appuient ici sur toutes les allées et venues du fantasme – pantoufle du saut du lit, soulier de bal, pantoufle lascive de la danse de Salomé – où la chaussure fétiche rayonne étrangement de gloire.

(Jacques Chessex, *Flaubert ou le désert en abîme*, p. 68 à 71, Grasset, 1991).

Catherine Soullard est née en 1955. Critique de cinéma et écrivaine. Elle a aussi été productrice à France-Culture (Les Nuits magnétiques, Les Chemins de la connaissance) et collaboratrice au Monde de l'éducation, à Études, à la Revue des deux mondes. Derniers ouvrages : *Vous avez Jupiter dans la poche* (éd. Pierre Guillaume de Roux, 2015). *Suzanne, 1947* (éd. Pierre Guillaume de Roux, 2017). Elle a collaboré à divers ouvrages collectifs, dont récemment sur Roger Judrin, Éric Rohmer et aux *Cahiers de L'Herne* sur Jean Giono..

Pierre Bergounioux

Dire ce qui est

C'est l'émergence récente, relativement, d'une littérature critique, de gauche, qui, par contraste et opposition, a suscité un style de droite.

Le texte qui escorte, éclaire, infléchit, parfois, la vie des sociétés depuis l'invention de l'écriture, n'en a longtemps reflété que le faîte et cela allait de soi, et d'abord aux yeux mêmes des absents du récit. La première œuvre qui nous soit parvenue relate l'équipée d'un roi légendaire d'Uruk, Gilgamesh, au pays des Eaux-mortelles et des Hommes-scorpions. Les héros homériques appartiennent à la noblesse foncière du Péloponnèse. Ulysse, entre deux épreuves, se plaît à évoquer ses troupeaux de porcs et de bœufs, ses esclaves, ses servantes. Le premier texte de la littérature française, *La Chanson de Roland*, qui date du XI^e siècle, exalte les sanglantes et vaines prouesses de la chevalerie combattante carolingienne dans la passe de Roncevaux, trois siècles plus tôt. La littérature classique est sortie des blanches mains de l'aristocratie, dont témoignent les noms à particule sur les couvertures, Michel de Montaigne, Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, René Descartes du Perron, François de La Rochefoucauld, prince de Marcillac et pair de France, Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, comtesse de La Fayette, Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, également pair, et jusqu'au vicomte de Chateaubriand, penché, le cœur lourd, sur les décombres de la féodalité.

C'est du même langage codifié par la société de cour, l'Académie, les salons que se serviront les gueux, Rousseau, Diderot, Voltaire lorsqu'ils attenteront, au siècle des Lumières, aux fondements de croyance de l'Ancien Régime. Ces « philosophes » usent du même style épuré, abstrait, que leurs adversaires et leurs jeunes et bouillants lecteurs, lorsqu'ils en tireront les conséquences pratiques, politiques, diront ce qu'ils font dans les mêmes termes fleuris, pompeux, surannés. Robespierre évoque « *l'hydre du fédéralisme* », « *les flambeaux de la guerre* », « *les satellites du tyran* ». Le « *glaive* » étincelle aux rapports de Saint-Just devant la Convention. Le jeune général Bonaparte félicite l'armée d'Italie d'avoir défait « *ces rois qui osaient méditer de nous donner des fers* ».

L'apparition d'un style de droite est contemporaine d'une pensée de gauche et, celle-ci, de la formation d'un prolétariat ouvrier, urbain, conscient de lui-même. Il tient pour acquis ce qu'un trublion de vingt-neuf ans a barbouillé dès 1848 sur un coin de table, à savoir que toute société est formée de classes distinctes – « *homme libre et esclave, patricien et plébéien, baron et serf, maître de jurande et compagnon* » – dont la lutte est l'histoire même. C'est au XIX^e siècle que la pensée quitte le ciel abstrait des idées où l'immaturité du procès de production la tenait exilée pour le sol positif de l'existence. Plus de glaives, de flambeaux, d'hydre et de satellites mais des faits palpables, calculables, capital constant et capital variable, rente foncière absolue et différentielle, baisse tendancielle du taux de profit moyen...

Qui se mêle d'écrire, alors, ne peut plus ne pas compter avec ces avancées de la conscience, ces faits nouveaux, chiffrés, déterminants. Sans attendre le prophète rhénan

et son *Manifeste*, les plus lucides des écrivains, qui sont français, en ont pris acte dès 1830. Stendhal décrit une petite ville de Franche-Comté dont le maire, M. de Rénal, est aussi propriétaire d'une fabrique de clous où travaillent « *des jeunes filles fraîches et jolies* » – la nouvelle classe ouvrière. Entre les deux, le fils d'un artisan scieur de bois, passionné lecteur des mémoires de Napoléon, qui amorce une trajectoire fulgurante et finit sur l'échafaud. La pension Vauquer offre un tableau à peu près complet de la société révolutionnée, à la ville, où « tout finit ».

La nouvelle classe dominante, la bourgeoisie de l'industrie, de la banque, du négoce, ne conçoit rien au-delà de cet état de chose. Il est conforme à ses intérêts et rien ne le sert mieux que le silence. Tout est bien, va de soi. Mais elle ne peut pas ne pas entendre les voix terribles qui s'élèvent des rangs adverses. Des intellectuels radicaux, apatrides se font les interprètes des classes laborieuses, éclairent leur condition, leur confient une mission, qui est l'instauration, révolutionnaire, de l'égalité réelle dans une société sans classes.

La littérature, après avoir vécu comme en autarcie, en apesanteur, se trouve confrontée à des langages concurrents qui lui disputent ce qui constituait depuis toujours son objet : la vie des gens.

Les meilleurs, les plus généreux des romanciers, qui sont, nécessairement, des bourgeois, en prennent acte et c'est ce qui explique la teneur désolante de leur œuvre. Flaubert, par exemple, à la fin de *Madame Bovary* – « *Il [Homais] vient d'avoir la croix d'honneur* » – ou encore l'épilogue de *L'Education sentimentale*, quand les deux héros, vieilliss, ratés, désenchantés se remémorent une visite inaboutie chez les filles au temps de leur adolescence : « *C'est ce que nous avons eu de meilleur* ». C'est pour ça que l'auteur sera cité à comparaître devant la onzième chambre du tribunal correctionnel de Paris pour outrage à la morale, à la religion et aux bonnes mœurs.

Du désaveu dont la littérature pure, passée, se trouve frappée par le cours des choses et celui de la pensée, rien ne témoigne mieux que l'enquête menée en 1891 par Jules Huret auprès des Parnassiens, Décadents, Naturalistes et autres Symbolistes. Il visite Anatole France et René Ghil, Saint-Paul Roux et Catulle-Mendès, Octave Mirbeau et Abel Hermant, au total, une cinquantaine d'écrivains que personne ne lit plus et qui, par-delà les querelles d'écoles, de personnes, partagent les mêmes préoccupations toutes littéraires, éthérées, strictement formelles. Ils sont fermés, Richepin excepté, au monde qui bat les murs de leur bureau. Il est comme forclos, avec cette conséquence que leurs livres se ramènent à des mots – « *words, words, words* » qui ne nous parlent pas.

Le vieil Horace a défini en quatre mots, une bonne fois pour toutes, ce qui fait l'intérêt d'un texte : « *De te fabulà narratur* ». C'est de toi, lecteur, qu'il est question dans le texte.

En 1891, Marx a disparu depuis huit ans. Durkheim s'apprête à publier *De la division du travail social*. Max Weber achève sa thèse d'habilitation sur *L'importance de l'histoire agraire romaine pour les droits public et privé* et se prépare à partir pour la Poméranie, enquêter sur les travailleurs d'origine polonaise dans les grands domaines des Junkers. Lénine a vingt-et-un an, Proust, vingt, Kafka, huit, seulement.

Deux styles, depuis lors, se disputent le registre de l'expression parce que deux classes sont aux prises pour l'exercice du pouvoir. Les écrivains de gauche sont ouverts au réel,

c'est-à-dire à l'injustice et, donc, aux langages concurrents, redoutables qui la constatent. P. Bourdieu tenait que « *le pouvoir symbolique le plus extraordinaire consiste à dire ce qui est* ».

La droite ne saurait s'y référer autrement qu'en termes euphémiques, distants, déréalisants, quand elle s'y réfère, et l'importance donnée aux questions de forme permet d'esquiver celle du fond.

La littérature, l'expression appuyée sur la lettre, est le vecteur de la conscience la plus haute qu'il ait été permis de prendre d'âge en âge. Elle est restée longtemps, sans discussion ni conteste, le privilège des princes, des nantis. Des gens de peu sont avisés de la condition qui leur était faite et l'ont dénoncée avec éclat. Elle a résisté aux armes de la critique et à la critique des armes. Deux versions du monde continuent de s'opposer, l'une qui s'évertue à l'ignorer, l'autre qui tâche d'établir quel effectivement il est.

On en est toujours là.

Pierre Bergounioux est né en 1949 à Brive-la-Gaillarde. Normalien, agrégé de lettres modernes, professeur en collège puis aux Beaux-Arts de Paris. Aussi sculpteur. Auteur d'une soixantaine d'ouvrages (romans, récits, carnets, essais) dont récemment : *Métamorphoses*, récit (Fata Morgana, 2021), *Russe*, récit (Fario, 2021), *Carnet de notes, 2016-2020* (Verdier, 2021), *La Gorge*, récit (Fata Morgana, 2022).

Gérard Cartier

L'opium des Lettres ?

Non, en littérature, le style n'a pas d'affiliation politique. Le style est simplement la manière dont un écrivain utilise les mots pour exprimer ses idées et ses émotions. Il peut être influencé par divers facteurs tels que le contexte historique, la culture, l'éducation, l'expérience personnelle de l'écrivain, mais pas par son orientation politique. En outre, les auteurs peuvent avoir des opinions politiques, mais cela ne signifie pas nécessairement que leur style est influencé par leur orientation politique. En fait, de nombreux écrivains ont créé des œuvres qui sont souvent considérées comme politiquement neutres ou qui transcendent les affiliations politiques. Par exemple, les œuvres de Shakespeare sont considérées comme des chefs-d'œuvre de la littérature anglaise, mais il est difficile de dire que son style était de droite ou de gauche. En fin de compte, le style en littérature est une question de technique et de choix d'expression personnelle, plutôt que de politique ou d'idéologie.

Ceci est l'opinion du chat de Geppetto¹, c'est-à-dire l'opinion commune. Elle est claire et synthétique ; elle peut satisfaire un esprit rationnel : le style d'un écrivain ne dépend pas de son opinion politique. Si elle connaissait notre littérature, l'*Intelligence* aurait pu citer quelques auteurs de gauche, de Hugo à Aragon, dont on ne peut nier qu'ils aient un *style*, et ajouter que des écrivains de droite (Balzac) ont dévoilé les ressorts et les travers de la société mieux que beaucoup d'écrivains populistes à la plume d'école primaire. Et si la redoutable Machine avait un peu de style, elle aurait pu terminer par un trait d'esprit : comme si le fait de bien s'habiller était la marque d'une opinion de droite et que, quand on est de gauche, on devait aller dépenaillé.

Je pourrais en rester là. La réponse à l'enquête m'aurait pris un quart d'heure. Mais elle laisserait de côté ce fait intrigant : pourquoi, à l'occasion du Nobel d'Annie Ernaux, des gens cultivés ont-ils affirmé sans sourciller que *le style est de droite*, et que tant d'autres, sans le théoriser, l'aient insinué dans le feu de la polémique ? La formidable foire d'empoigne qui a mis aux prises tenants et détracteurs de l'écrivaine dans la presse et sur les réseaux sociaux n'a pas fait progresser d'un pouce le débat, les échanges se réduisant le plus souvent à des invectives où la littérature avait peu de part. On a ainsi vu des gens de droite condamner son œuvre en arguant des engagements de la citoyenne Ernaux ou de sa lettre-pétition contre Richard Millet, et dans l'autre camp, des Insoumis se réjouir bruyamment de « *notre Nobel* ». Ayant eu la naïveté de me risquer sur ce champ de guerre pour exprimer une opinion littéraire (malgré un intérêt sociologique pour un ou deux de ses livres, en particulier *L'Événement*, consacré à son avortement clandestin, j'avoue avoir peu de goût pour l'œuvre d'Ernaux ; au regard des grands Nobel, Faulkner, Claude Simon, elle fait piètre figure), je me suis vu rejeté dans les ténèbres de la réaction et, pour faire bonne mesure, taxé de misogynie. Les précédents récipiendaires français, Le Clezio et Modiano, avaient eux aussi été contestés, mais le débat était resté courtois, chacun admettant que les lecteurs sont divers et que la grandeur de la littérature est de pouvoir tous les satisfaire. S'il n'en a pas été ainsi pour Annie Ernaux, c'est qu'on a fait de son œuvre un marqueur politique – à commencer par le jury Nobel, qui a peut-être tenté, en couronnant une écrivaine réputée féministe, de se racheter du scandale qui avait secoué l'institution. Les attendus du prix signalent « une vie marquée par de fortes disparités en

matière de genre, de langue et de classe », et soulignent qu'Annie Ernaux « avec un grand courage et une acuité clinique révèle les tourments de l'expérience de classe », mais il y est à peine question de littérature : « un langage simple, sans fioritures »².

Les désaccords sur le *style* se nourrissent évidemment de l'ambiguïté du mot. Chacun s'en forge une définition. La plus juste, à mon sens, celle qui rend le mieux compte de ma pratique, est due au poète Jude Stéfan : « Le style, c'est l'effort contre soi-même.³ » Elle a le mérite de souligner qu'on ne peut en juger au regard de critères absolus, d'ordre esthétique, politique ou autres, et que plus qu'une façon de choisir et d'agencer les mots, c'est une exigence intérieure : ne pas se contenter de ce qui jaillit, dépasser ce que soufflent l'habitude, les admirations littéraires, l'incessante dictée de la société, lutter contre soi pour trouver une forme aussi parfaite qu'on le peut – parfaite au regard d'un mètre-étalon personnel forgé par sa sensibilité et le souci de la vérité, de la beauté, de l'originalité, etc. « Le style, c'est l'homme », selon la célèbre formule de Buffon : l'homme se refusant à l'effusion naturelle, aux idées préconçues, tentant d'arracher à soi ce qui se refuse, le plus intime, la matière irradiante qui le fait différent de tous. Celle-ci peut venir au jour sous des formes variées, successivement ou simultanément – Romain Gary devient Émile Ajar, aux styles dissonants, sans cesser d'être lui-même.

Peut-on dire d'Annie Ernaux, qui a revendiqué la platitude comme son idéal, qu'elle a un style ? Son premier livre, *Les Armoires vides*, où l'on découvre le petit monde où elle a grandi, est écrit dans une langue vivante, semée d'images (« ...une plaque de vin séché où dansent les mouches bleues aux reflets de bijouterie.⁴ ») et d'inventions stylistiques ; elle était alors, elle aurait pu devenir une sorte de Colette acide et sacripante ; je l'ai lue avec un plaisir qui ne tenait pas qu'aux situations et aux idées – un plaisir *littéraire*. Ce n'est qu'ensuite, par un effort contre elle-même, qu'elle a peu à peu adopté l'écriture qu'on lui connaît, dénuée de tout ce qui fait aimer la littérature et la distingue d'un article de journal bien écrit. On ne peut donc pas, à proprement parler, lui refuser un style ; mais le paradoxe est que par ce sacrifice, elle a rejoint un idéal qui n'est pas celui des écrivains, mais celui des professeurs (dont elle a fait partie), des journalistes, des sociologues : exprimer le plus simplement et le plus clairement possible une pensée qui préexiste à son expression – ce qu'on peut qualifier de degré zéro de la littérature. Elle a mis tant d'eau dans son vinaigre que cette tisane passe sans laisser de trace. J'ai lu deux fois *La Place*, à vingt ans d'intervalle, sans en garder le moindre souvenir – expérience que je sais partagée par d'autres. Ayant ainsi éliminé la littérature (je reconnais que c'est un peu rapide ; outre *Les Armoires vides*, le long ressassement de *Se perdre*, le journal de son aventure avec un diplomate soviétique, n'est pas sans effets littéraires, et quelques pages au début des *Années* témoignent d'un effort au style ; mais ces réussites sont mineures et isolées), de l'écrivaine il ne reste que le discours. Lors de la polémique sur le Nobel, c'est à cette aune, qu'ont été jugés ses lecteurs. Elle est aimée pour ses idées ; elles sont réputées sociales et féministes ; ergo ses détracteurs, et ceux qui la boudent, sont réactionnaires et misogynes : cqfd. Tout jugement littéraire à son propos est par avance discrédité. Pour qui ne se sent pas spécialement de droite, l'injonction d'aimer l'œuvre d'Ernaux sous peine d'être ainsi honni est mal supportable. De là, la guerre picrocholine qui a enflammé le monde littéraire.

Revenons à l'enquête. Ceux qui pensent que « le style est de droite », comme je l'ai lu, donnent au mot une acception restreinte, bien différente de celle de Stéfan, et qui équivaut à « beau style », c'est-à-dire, au choix : noble, affecté, ampoulé, précieux, brillant, châtié, élégant, éloquent, emphatique, enflé, pour reprendre quelques épithètes du *Dictionnaire*

analogique de Boissière. Dans ce sens, le style serait l'apanage d'écrivains qui aiment la littérature plus que la vérité, qui l'aiment aux dépens de la vérité : des écrivains de droite, donc – et à titre de démonstration, on produit Proust, Morand, Millet⁵... C'est une vieille lune, qui remonte au moins à Poulaille et à la littérature prolétarienne, qu'on pourrait résumer ainsi : le style est l'opium des Lettres. Un écrivain de gauche doit décrire la réalité, en particulier celle du peuple (j'use de ce terme entré en désuétude à défaut d'un autre plus explicite), dans une langue compréhensible par le peuple : parler du peuple au peuple⁶ – Poulaille ajouterait : par le peuple. Toute recherche formelle est suspecte, comme on l'a vu au temps du réalisme socialiste. Les présupposés idéologiques et les objectifs du combat politique ont bien changé depuis disparition de l'URSS ; on parle moins d'émancipation de la classe ouvrière que de libération des femmes, des mœurs, des consciences, de la nature ; mais, comme on l'a constaté il y a peu, la prohibition du « style » a toujours des adeptes. La revendication de clarté et de simplicité d'Annie Ernaux (« Je n'ai pas le droit de prendre le parti de l'art. », « Je souhaite rester [...] au-dessous de la littérature⁷ ») est un nouvel avatar de cette pensée ancienne.

Doit-on bannir l'art au nom de la vérité, rester en-dessous de la littérature, écrire à l'encre claire et en langue plate pour parler des classes populaires ? L'idée sous-jacente est qu'elles ne sont pas dignes de la littérature, ce qui entretient les préjugés régnant à leur rencontre. Beaucoup peuvent témoigner du contraire. J'ai l'exemple de mon père, fils de paysan, et même pas, de fermier sans terre, qui émigra en ville, fut cheminot la nuit sur les voies, et qui disait sa fascination pour *Les Misérables*, roman qui avec d'autres de la même trempe lui avait donné la passion de la lecture. Quel démenti aux contempteurs du style ! Il fut un temps, dans un autre siècle, où les gens de gauche revendiquaient « la culture pour tous » ; où l'on pensait qu'il fallait offrir à chacun le meilleur, quelle que soit sa condition sociale ; où les Comités d'Entreprise, pourtant peu suspects d'être de droite, incitaient les ouvriers à aller au théâtre, non pour se divertir aux auteurs du boulevard, mais pour voir Shakespeare, Molière, Hugo, Brecht, sans postuler qu'ils ne comprendraient pas, sans même s'inquiéter du sens politique des pièces. Vitez voulait un théâtre populaire, c'est-à-dire « élitair pour tous ». La même exigence valait pour la littérature, quand bien même, pour reprendre un mot d'Olivier Rolin, elle est « l'art de l'ambiguïté⁸ », c'est-à-dire de la complexité. Est-ce cela qui gêne ceux qui assimilent le style à la droite ? Je ne conteste pas leur sincérité, mais il faut bien reconnaître qu'ils prennent le contre-pied de ce pour quoi des générations de gens de gauche se sont battus.

Puisque j'en ai l'occasion, j'avoue qu'autre chose me déplaît chez Annie Ernaux. Elle a dit à de multiples reprises, dans ses livres et ses interventions, sa honte de son milieu d'origine (il faut lui rendre cette justice qu'elle n'a pas tu ce sentiment ingrat), la ramassant dans une formule qui a fait florès : elle serait une « transfuge de classe ». De la part d'une enseignante, même écrivaine, l'affirmation est curieuse. Ceux qui connaissent le salaire et les conditions de travail des professeurs savent qu'ils sont loin de faire partie des classes privilégiées. Mais pour Annie Ernaux la culture et les mœurs supplantent les inégalités sociales : un enseignant fait partie des *petits-bourgeois*, des *dominants*, concept emprunté à Bourdieu dont la lecture, dit-elle, a provoqué en elle « un choc ontologique violent⁹ », suite à quoi elle s'est voulue sociologue – on pourrait dire de l'écrivaine que *Bourdieu l'a tué*. Quoi qu'il en soit, la formule « transfuge de classe », sous un masque politique, n'exprime qu'un violent rejet de la langue et des us de ses parents ; elle en donne cet exemple digne de l'enfer : saucer son assiette avec son pain. Ce n'est pas tant sa honte qui me gêne (elle est déplaisante, mais il serait déplacé de lui en faire grief : toute vérité est bonne à dire), que le dolorisme qui l'accompagne et sa

théorisation au moyen d'un cliché inlassablement répété, jusque dans sa Conférence Nobel. M'irrite aussi la formule souvent reprise, jusqu'à introduire son discours de Stockholm : qu'elle écrit « pour venger sa race¹⁰ ». Si elle l'avait laissée dans le champ littéraire, on pourrait l'admettre : ce serait une manière imagée de dire sa reconnaissance des sacrifices consentis par ses parents pour qu'elle étudie et vive mieux qu'eux-mêmes. Mais l'arracher à Rimbaud pour en faire un slogan politique est ridicule – que vient faire ici *sa race* ?

Je ne me suis éloigné de la littérature que pour y revenir. Ayant lu ou relu pour l'occasion tous les livres d'Ernaux, plus qu'un souci de justesse et de vérité, je crois que c'est la honte de son origine (« La honte est devenue un mode de vie pour moi¹¹ »), ou plutôt la honte de sa honte qui explique son refus du style. Faire pénitence, se punir d'un péché (la honte de ses parents, le mépris qu'elle leur voue) en se privant de plaisir (le style) est un moyen d'expiation et de rachat familial aux catholiques. « Naturellement, aucun bonheur d'écrire. » « Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style.¹² » Faut-il rappeler que la future écrivaine a fait ses études dans une institution religieuse, où elle a non seulement appris les « bonnes manières », mais aussi des pratiques de dévotion comme les « billets de confession » et le « carnet de sacrifices » ? Je ne crois pas que son œuvre et ses idées sur la littérature soient compréhensibles en dehors de cet éclairage. L'écriture plate est sa haire et sa discipline.

¹ ChatGPT : <https://openai.com/blog/chatgpt>

² Site Nobel : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/facts/>

³ Jude Stéfan, *Pandectes* (Gallimard, 2008), p.282.

⁴ *Les Armoires vides* (Gallimard, 1974), p. 117 (pagination de l'édition Quarto).

⁵ Et que dire des poètes ? À ce compte, ce sont d'indécrottables réactionnaires : la poésie est inadmissible.

⁶ Sur ce point, je renvoie à [l'entretien](#) d'Olivier Barbarant et Victor Laby avec Dominique Fernandez pour la revue *Commune*. Olivier Barbarant écrit : « Pourquoi faudrait-il, pour parler au peuple, parler du peuple ? Sous la générosité de l'ambition, c'est aussi une assignation : on ne lit pas seulement pour se voir représenter, pour trouver du Même, mais pour aller vers de l'Autre. Enfermer le peuple dans une littérature qui lui serait destinée, parce qu'elle le représenterait, c'est aussi lui interdire la circulation, le décentrement et la découverte qui font tout l'apport de la lecture. »

⁷ *La Place* (Gallimard, 1983), p 442, puis *Une femme* (Gallimard, 1987), p. 560.

⁸ Olivier Rolin, *Bric et broc* (Verdier, 2011), repris in *Circus 2* (Le Seuil, 2012), p.1198.

⁹ *Le Monde*, 5 fév. 2002 (https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/02/05/bourdieu-le-chagrin-par-annie-ernaux_261466_1819218.html)

¹⁰ ↑ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/201000-nobel-lecture-french/>

¹¹ *La Honte* (Gallimard, 1997), p. 266.

¹² *La Place* (Gallimard, 1983), p. 451, puis *La Honte* (Gallimard, 1997), p. 238.

Gérard Cartier est né en 1949 à Grenoble. Ingénieur et poète. Dernières publications : *L'Oca nera*, roman (La Thébaïde, 2019), *Le perroquet aztèque*, essai (Obsidiane, 2019), *Ex machina*, journal de l'Oie (La Thébaïde, 2022). À paraître : *Le Voyage intérieur*, poésie (Flammarion, 2023) et *Le roman de Mara*, poésie (Tarabuste, 2024).

Sophie Coste

L'élégance du désespoir ?

Qu'est-ce donc au juste que le « style » ? Quant à la « droite », est-il encore possible de la caractériser ? Et surtout : y a-t-il lieu de supposer une affinité quelconque entre le style et la position politique ? J'en doute fort.

Il faudrait des pages et des pages pour tenter d'élucider les présupposés, les questions que soulève le rapprochement de ces deux termes : style et droite. Alors je laisse, j'écarte. Je vais choisir le plus subjectif des points d'appui : mes propres émotions de lecture. En m'en tenant à la prose, pour circonscrire le champ.

Si je me demande quels sont les auteurs dont le style m'a intensément émue, me viennent d'abord les noms de Jean Genet et de Pierre Michon. Je me souviens d'avoir dû reposer le livre, étourdie par la puissance de ce que je venais de lire comme par les vapeurs trop fortes d'un vin ou d'un parfum. Ni l'un ni l'autre de ces auteurs ne se rattache à la « droite ». Ce qui, à mes yeux, les réunit, c'est une sorte de rage désespérée, qui prend la forme d'une ivresse formulative. Un long souffle sauvage porte l'ample phrase et sa gerbe d'images étincelantes. Comme un feu d'artifice du désespoir. L'ultime feu d'artifice, allumé sur le désastre du monde.

Le désespoir aurait-il partie liée avec le style ? Non pas un désespoir à la Musset – *Les chants désespérés sont les chants les plus beaux* – mais plutôt un *dés-espoir*, l'absence de tout espoir en un progrès du monde. Désespoir rageur, à l'opposé des valeurs traditionnelles de la « gauche » : progressisme, confiance en l'homme, foi en la perfectibilité du monde – tous « bons sentiments » avec lesquels il est aisé, comme on sait, de faire de la « mauvaise littérature ». Pessimisme, sens du tragique, dégoût du monde sont eux, traditionnellement, plus attachés à une certaine « droite ».

Ce dés-espoir, je le retrouve chez Proust, dont le style lui aussi m'étourdit jusqu'à l'enivrement. Sans la sensation, cependant, de la rage ou de la sauvagerie. L'ampleur de la phrase est chez lui plus sinueuse, déroulant ses méandres, dans le désir obstiné d'enfin enserrer dans ses « anneaux » l'intuition qui lui a donné naissance¹. Mais comme chez les deux autres, et plus nettement encore peut-être, chaque phrase avance dans l'effort de faire lever un autre monde – hors du Temps et bien différent de celui dans lequel nous croyons vivre. Non pas un monde à faire advenir tous ensemble, à force de foi et de combats collectifs, mais purement intérieur, naissant d'une longue élucidation en direction du foyer de sens capable de l'illuminer et d'enfin « l'éclaircir » : « *La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature.*² »

Et comment ne pas penser à Flaubert, quand il s'agit de magnificence stylistique ? Flaubert, le « réactionnaire », dégoûté du monde, et comme Proust choisissant la réclusion pour y ciseler et y « gueuler » ses phrases.

Sans doute existe-t-il bien une *élégance du désespoir*. Sans que, loin s'en faut, tout désespoir soit capable d'y accéder. Ni non plus que cette disposition d'âme soit une

condition du style. Ni, enfin, que le désespoir soit l'apanage de la « droite ». Mais, oui, sans doute peut-on observer parfois une relation, non pas entre le style et la droite, mais entre un certain style éblouissant et la désespérance. Alors d'autres exemples, d'autres émotions de lecture se pressent maintenant dans mon esprit : Beckett, Céline, Cioran...

Dans ce dés-espoir, à chaque phrase se rejouerait le défi de faire surgir un autre monde, seul salut entrevu puisque, décidément, il n'y aurait rien à attendre de celui qui nous est donné. À chaque phrase nouvelle les forces se ramasseraient en vue de recréer, de construire, de transfigurer. Mais un monde à créer, cela ne se fait pas avec sujet-verbe-complément. Il y faut de l'ampleur. Le style alors se fait force musculaire qui, d'un seul souffle soulève à bout-de-bras hors du chaos le poids d'une phrase chargée à bloc d'un sens introuvable ailleurs qu'en elle. Il la soulève dans les airs d'un tel effort qu'il la propulse définitivement dans l'espace, hors de tout poids, comme une constellation.

Mais le désespoir n'est pas la seule force à pouvoir propulser de telles phrases. Si j'en reste à mes émotions de lecture, et pour ne citer qu'un seul exemple, il est des formulations de Francis Ponge qui, depuis des années, me sont « *objets de jouissance, d'exaltation, de réveil* »³. Si une relation est parfois envisageable entre la beauté d'un style et ce désespoir, fait de dégoût du monde, qu'on pourrait (mais le peut-on vraiment ?) qualifier « de droite », il reste exclu de la déclarer nécessaire.

Mystère du style : que la phrase ait été portée par le désespoir ou par l'extase, elle suscite en retour le même soulèvement de joie. Miroitement intime du style dans l'âme du lecteur : aussi tremblé et mouvant qu'un reflet dans l'eau. Ces quelques lignes m'auront du moins donné l'occasion de me pencher sur cette image pour la laisser se réfléchir intérieurement.

¹ « ...la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (*Le Temps retrouvé*).

² *Ibid.*

³ « Je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil. (Qu'est-ce que la langue ? lit-on dans Alcuin. – C'est le fouet de l'air.) [...] Rien de désespérant. Rien qui flatte le masochisme humain. » (Francis Ponge, *Proèmes*, « Pages bis »).

Sophie Coste a enseigné à l'Université Lumière Lyon 2. Elle anime des ateliers d'écriture. Elle a consacré sa thèse de doctorat à Francis Ponge et codirigé l'ouvrage *Ponge et ses lecteurs* (Kimé, 2014), ainsi que *Lire Bove* (Presses universitaires de Lyon, 2003). Elle est l'autrice d'un recueil à paraître, *Gestes de femmes*, à la croisée de la poésie et de la philosophie, où elle explore les gestes ancestraux traditionnellement dévolus aux femmes (extraits dans *Europe et Libération*).

Michel Crépu

Propos sur le style

Qu'ai-je à faire, aujourd'hui, du mot « style » ? Un premier réflexe me conduit à trouver la chose un peu surannée. Le style serait une marque d'appartenance « bourgeoise », autant dire un lien de « classe », tellement suranné même qu'on en vient à réaliser cette problématique comme une plante verte condamnée à la relecture cocasse de textes qui furent de nos maîtres et ne le sont plus. Je viens de refeuilleter un vieux numéro de *Tel Quel* de la grande époque, que Philippe Sollers n'est plus là pour défendre. « Grande époque » veut dire les années cinquante, disons. Il va de soi que, pour le Sollers de cette décennie, la « bourgeoisie » demeure l'ennemi principal. Et il va de soi que le « style » demeure un attribut de classe prestigieux. Rien n'est plus voué à la casse que la « conscience bourgeoise » et tout ce qui va avec, qu'on trouve en vente sur les planches de Deauville. L'irruption des « hussards » a jeté le trouble dans cette géographie idéologique : il y a un hussardisme de gauche (Bernard Frank) et un autre de droite (Jacques Laurent), et tout le monde se souvient encore de la querelle D'Ormesson - Frank dans *L'Obs*, qui me paraît bien avoir été la dernière querelle notable ayant eu le « style » comme centre de gravité. Il s'agissait du style comme d'une arme de défense anti-militante. La gauche, bien fournie sur ce terrain, aura fini par s'effondrer elle-même, par effet de pesanteur insupportable. La révolution est un genre de beauté sérieuse qui n'a pas surmonté son propre surmoi. Frank a été le seul, pratiquement, dans les rangs hussards, à se douter qu'un effondrement était en cours ; sa niche de *L'Obs* lui aura servi d'abri antiatomique. À peine a-t-il eu le temps de s'épousseter que, déjà, on approchait les pages encore non lues de *L'Archipel du Goulag*. Tout a été très vite, finalement.

Il me semble qu'il n'y a pas trop à revenir sur tout cela. Les personnages de cette pièce de la fin du XX^e siècle ont rendu leur copie alors que sonnait la cloche de la récré. Je vois mieux une discussion sur le style ayant « l'élégance » pour base de décollage. Adieu les considérations humanistes, bonjour la manière (d'écrire une phrase, de tourner son nœud de cravate.) Y a-t-il lieu de s'en réjouir ? La question serait maintenant : quel est l'enjeu ? Pour Jacques Rivière, la réponse était : qu'avons-nous à proposer face au surréalisme ? Puis elle est devenue : qu'avons-nous à proposer face à la Révolution ? Et maintenant : face au vol du papillon ?

Le style en soi est d'un maigre réconfort. On peut considérer le débat comme clos. Un jeune écrivain vient demander des conseils. Peut-être le terme de singularité peut-il venir à notre secours ? Le style est une simple affaire de code, la singularité est une affaire existentielle. On peut mentir avec le style, on ne fait même que cela. Le style sert à cacher l'inavouable avec plus ou moins de talent. Céline disait : « la vérité, personne n'en veut ». Le style sert à dire la vérité sans gâcher la soirée.

Michel Crépu est né en 1954. Il a été responsable des pages littéraires de *La Croix*, directeur de la *Revue des deux Mondes* puis rédacteur en chef de la *NRF*. Également critique littéraire, essayiste et romancier. Derniers ouvrages : *Un empêchement* (Gallimard, 2018), *Beckett 27 juillet 1982 11h30* (Arléa, coll. « La rencontre », 2019), *Rue Saint-Mars* (Gallimard, 2021).

Norbert Czarny

Voir et sentir autrement

Dans les premiers entretiens qu'il donnait au sujet de *La place de l'étoile*, *La ronde de nuit* ou *Les boulevards de ceinture*, Modiano expliquait comment il avait voulu reprendre et subvertir la langue des écrivains de l'Occupation, en particulier ceux qui collaboraient avec les nazis, ou se réjouissaient simplement de leur présence. Parmi ces auteurs, beaucoup avaient commencé dans les années trente de publier des romans comme *France-la-douce* et autres, dans lesquels, avec l'élégance qu'on leur attribuait, ils dénonçaient les métèques.

La bibliothèque d'Albert Modiano, père du romancier, était remplie d'ouvrages de Brasillach, Rebatet, Chardonne, Morand et Céline, et l'adolescent qui publierait un jour *Dora Bruder* lisait, pastichait ces auteurs qui le hantaient. Il fallait qu'il écrive leur langue pour s'en défaire et l'intention était polémique autant qu'elle définissait une ligne esthétique. Une fois le compte réglé, il pouvait s'éloigner, créer cette œuvre qui ressemble à une mosaïque, et que l'on aime.

Après la Libération, ces écrivains qui prônaient le beau style (ou leurs épigones) se sont plaints de l'ostracisme dont ils étaient victimes, ne voyant pas ce qu'on leur reprochait. Ou plutôt ils s'en prenaient à Sartre, Aragon ou autres figures d'une gauche désormais triomphante – de même qu'aujourd'hui des « penseurs » qui font les belles heures des chaînes en continu ou des revues de droite attaquent sans nuance, sans souci de la complexité un *wokisme* dont on ignore ce qu'il recouvre, ou ils déplorent le métissage. Vers 1945, Morand était l'une des références de ce qu'on appelait « les Hussards » : désinvolture et élégance, toujours. Quant aux *Décombres*, récemment réédité, il a connu un succès certain en librairie.

J'arrête là avec cette histoire. Je ne suis pas grand lecteur de Sartre (à tort, si l'on songe aux *Mots*), j'aime *Aurélien* et *Le roman inachevé*, mais j'apprécie aussi Déon, Blondin, et certaines nouvelles de Morand. Je peux les lire et garder, à l'égard de certains, mes distances.

Cela dit, je préfère lire Modiano, Jean Rolin, Echenoz, Olivia Rosenthal, Gilles Ortlieb, Yves Ravey ou Maryline Desbiolles, j'en passe – et je ne m'en tiens là qu'au domaine français. Alors, le style... Je ne le vois d'aucun bord politique, sinon quand on s'en sert pour attaquer une écrivaine et prix Nobel : parce que rien de ce qui touche ceux que Pierre Sansot appelle « les gens de peu » ne l'indiffère, parce qu'elle est une femme aussi et surtout. C'est pathétique ou pitoyable, au choix.

Tenons-nous en aux classiques étudiés en classe ou lus par plaisir ou passion. Le style est aussi bien chez Racine, avec son peu de mots pour tout dire, que chez Hugo, dans sa démesure ; il est chez le sobre Stendhal comme chez le truculent Balzac, chez Flaubert ou Maupassant comme chez Colette ou, plus contemporaine mais déjà classique, chez Duras. Façon pour moi de dire que j'aime entendre une voix, j'aime le frisson qu'une phrase peut donner, l'émotion qui nous rend incapable de rien dire ou faire.

Visitant l'exposition sur la fabrique de l'œuvre proustienne, je pensais à ces lecteurs de Gallimard ou autre qui n'avaient rien vu, rien compris sinon de longues phrases tarabiscotées. Or le style est « l'acceptation et même la revendication et jusqu'à l'orgueil de la solitude ». Olivier Rolin l'écrit dans *Bric et broc*, et tout ce qu'il écrit du style dans cet essai me plaît, me convainc. C'est aussi cette « langue étrangère » dont parle Proust.

Je ne sais si « le style c'est l'homme », un cliché de plus. Je sais simplement qu'il distingue l'écrivain qui choisit la solitude, celui dont la vie se confond soudain avec le travail harassant pour nous émouvoir ou nous donner à voir et sentir autrement. C'est le cas de Proust.

Norbert Czarny est né en 1954 à Paris. Longtemps professeur de Lettres et formateur, il est critique littéraire dans le journal en ligne *En attendant Nadeau*, et pour le site de *L'école des Lettres*. Il a publié l'édition abrégée du *Journal d'Hélène Berr* (Seuil 2009). Auteur des *Valises*, Lieu commun 1989 (disponible en e-book) il vient de publier en janvier 2023 *Mains, fils, ciseaux*, aux éditions Arléa.

René de Ceccatty

De l'usage de la critique de style

Le style, quand on invoque son absence, est souvent un moyen d'éviter l'attaque frontale, pour critiquer en touche l'auteur en totalité et le contenu de ses livres, en feignant de n'en mépriser que la forme. Il faut dire que, si le cas d'Annie Ernaux, objet de violents éreintements pour son « absence de style », n'est pas unique, elle s'est particulièrement exposée à ce reproche, en revendiquant une « écriture plate » (dans *Les Années*). Dans de nombreux entretiens, elle a expliqué qu'elle avait voulu nettoyer ses phrases de toute métaphore et de toute figure de style, qui auraient été, sans doute, selon elle, des masques, des marques d'artifice, des obstacles à une large et claire communication, des poses et peut-être des signes d'appartenance à une classe qui n'est pas la sienne d'origine. Elle pense aussi que les faits qu'elle veut raconter doivent « parler d'eux-mêmes », et qu'ils n'ont besoin d'aucun des travestissements qu'elle attribue aux divers tropes rhétoriques, qui seraient, donc, aussi, un code de classe, classe à laquelle elle n'a jamais appartenu et ne veut pas faire allégeance.

C'est de là qu'est née une polémique, une levée de boucliers contre elle. Et ses ennemis de classe et de littérature, l'ont accusée de n'avoir pas d'écriture. Ce qui est évidemment faux. Elle a, de fait, un style, glacé, vindicatif, sec, reconnaissable aussi bien que celui de Duras, dont il est très différent, ou de Proust ou de Céline ou de Modiano. Un style, elle en a un. Mais elle le veut « sans fioritures », comme disait drôlement et crûment Violette Leduc à propos du sexe, avec son tardif jeune amant René. Elle le réclamait « sans fioritures », par pudeur, par inhibition, mais aussi parce qu'elle craignait que son amant n'en fasse trop et rende leur rapport suspect d'insincérité.

Bref, ce qui, chez Annie Ernaux, était un parti pris, lié à une volonté de communication immédiate et à un principe, disons, de « politique littéraire » (à savoir : quand les faits sont violents, ils n'ont pas besoin d'être accommodés d'un style jugé nécessairement artificiel, les faits en question étant, dans son cas, une relation sexuelle humiliante, une violence criminelle surprise entre ses parents, la naissance et la mort cachées d'une grande sœur, une honte sociale, un avortement, une relation amoureuse de dépendance aveuglée, autant de faits qui ont frappé un abondant public, moins abondant cependant que celui que lui a valu le tableau de sa génération dans lequel elle a voulu se fondre, *Les années*) s'est retourné contre elle, et on l'a tournée en dérision, pour des raisons qui n'avaient plus rien à voir avec cette absence de style, mais qu'on a amalgamées à l'absence de style : ses prises de position politiques, jugées sectaires et obtuses, si généreuses qu'elles soient, et toujours inspirées par un intérêt pour les classes pauvres et dominées, humiliées, ont immédiatement été caricaturées. Et c'est ainsi que son absence prétendue de style est devenue une marque de la « gauche », d'une gauche décrétée imbue de principes grossiers et intolérants, en partie de la faute de l'écrivain, du moins de la faute de son argumentation et de la violence de ses propres attaques contre ses ennemis « de classe ».

Le paradoxe est que sa détestation politique de Houellebecq, son concurrent au Nobel qu'elle a finalement remporté devant lui, Anne Ernaux l'a exprimée à son tour en prétendant qu'il n'avait pas d'écriture et que c'est pour cette raison que les livres de

Houellebecq étaient largement lus et traduits dans le monde entier. Elle a donc eu elle aussi recours à cette argumentation biaisée, fondée sur l'absence de style. Or, le véritable problème que pose le statut littéraire de Michel Houellebecq, c'est non pas l'absence de style et d'écriture, mais la fréquence des stéréotypes de pensée et des clichés d'expression, et une paresse narrative téléphonée. Ce n'est pas une absence de style, c'est une médiocrité de pensée et de narration, une enfilade d'automatismes, assaisonnée de prises de position politique agressives et molles en même temps. On n'incrimine pas là, à vrai dire, la forme, mais le fond. C'est un monde saumâtre. Ni de gauche ni de droite. Mais qu'on peut, et Annie Ernaux ne s'en prive pas, taxer de racisme, de conservatisme, de chauvinisme, de machisme, de vulgarité.

Bien entendu, il n'y a pas de style « de droite » ni d'absence de style qu'on qualifierait de style « de gauche ». La critique de style, encore une fois, n'est qu'un prétexte pour critiquer en sous-main ce qu'on ne veut pas critiquer en pleine lumière. Avant ceux d'Annie Ernaux, les ennemis de Simone de Beauvoir disaient qu'elle avait un « style d'institutrice » ou qu'elle n'avait pas d'écriture. Elle-même, il est vrai, s'en plaignait, avec une sorte de coquetterie modeste, et reconnaissait qu'elle n'était pas Virginia Woolf, ni Colette, ni Violette Leduc qu'elle admirait et soutenait. Mais Simone de Beauvoir a un style. Lui aussi, froid, pète-sec, s'enflammant soudain dans un lyrisme inattendu ou s'enrageant quand il s'agit de dézinguer ses adversaires. Simone de Beauvoir a un ton, qui déplaît à ses ennemis. Et on s'est attaqué à son style carré et didactique pour attaquer sa pensée et sa personne.

Un cas contraire se présente avec Jean Genet. On s'est étonné que Genet, comme le dit Bertrand Poirot-Delpech dans une célèbre interview filmée, ait adopté « *la langue de l'ennemi* ». Qu'est-ce que c'est que cette langue ? Celle de Saint-Simon, celle de Racine, celle de Proust ? Oui, un peu tout cela. Celle de Baudelaire aussi, celle de Rimbaud. Mais étaient-ils vraiment ses ennemis, Baudelaire, Proust et Rimbaud ? Bien sûr que non. C'étaient des poètes, dont Genet aimait le flamboiement qu'il utilisait pour décrire ce qu'à vrai dire chacun d'eux avait également décrit : la pègre engendrant la sainteté, la fange d'où l'or pouvait surgir. Mais taulard, Genet aurait-il dû parler entièrement argot, avec une syntaxe branlante et un vocabulaire incertain ? La maîtrise des mots et des phrases serait-elle donc de droite et l'apanage des classes dominantes ? C'est absurde. Toute langue littéraire est une langue acquise. Il n'y a pas plus de langue de naissance, que de langue de classe. Ni langue de sang, ni langue de territoire. Il n'empêche que ceux qui ont reproché à Genet de s'exprimer dans une langue ampoulée et fleurie, aux larges et nobles périodes et aux images empruntées à un « patrimoine » culturel et à une tradition rhétorique, le faisaient au nom d'une idée erronée du lien entre un certain style et une certaine classe sociale. Et c'est bien sûr un reproche moral et non stylistique qui lui était fait.

À Violette Leduc, issue d'une classe très modeste par sa mère (qui était la bonne d'une famille nantie), mais bourgeoise par son père (le fils de famille qui avait engrossé la bonne), on a reproché aussi son style, en le disant « charabiesque » (lors de la publication de son premier livre, *L'Asphyxie*, pourtant encensé par Cocteau, Jouhandeau, Genet, Beauvoir, Camus et Sartre), comme si elle n'avait pas le droit socialement de s'approprier un style auquel elle n'aurait pas dû avoir accès. Plus tard, au contraire, Paule Thévenin, l'éditrice contestée d'Antonin Artaud, décrétait avec dédain : « *Le style de Violette Leduc, c'est sujet verbe complément* ». Elle n'avait pas lu Violette Leduc, parlait par préjugé misogyne et social, et disait une grosse bêtise. Mais cela prouvait que, d'une autre

manière, elle lui niait toute légitimité stylistique.

Récemment, le style de Gabriel Matzneff, au centre d'un scandale dont ses mœurs étaient la cause, dénoncées par un livre de vengeance tardive, se trouva jugé comme étant affecté, vieilli, lourd, exagérément tenu, bref typique d'un style de droite. Et il est évident que ce n'était pas son style qui était accusé. Même ceux qui prétendaient être indifférents au scandale sexuel ajoutaient toutefois que son style était insupportablement marqué. Marqué par quoi ? Par le privilège dont on disait que ses mœurs étaient entourées et protégées par sa classe, une sorte de lobby qui se serait entraidé et couvert. Ne voulant pas passer pour pudibonds et lourds de préjugés, les esprits qui voulaient donc paraître tolérants s'attaquaient à son style qui devenait l'arme avec laquelle ils le tuaient tout autant que ceux qui s'en prenaient à lui frontalement pour des raisons « morales ». C'est un autre exemple de l'usage que l'on fait de la critique du style, pour dissimuler les raisons profondes d'une condamnation qui a d'autres motifs.

Non, il n'y a pas de style littéraire lié à une classe sociale ni à aucun type de vie. Et si l'on dit que le « style est de droite », cela peut vouloir aussi bien dire « seules les classes dominantes cherchent les artifices littéraires, ou seules les classes qui ont des raisons de défendre leurs privilèges » (soit qu'on leur soit hostile, soit qu'on en soit ravi), que « les classes dominées n'ont pas le savoir suffisant pour maîtriser le style » ou alors « les classes dominées n'ont pas besoin d'artifice pour dire leur souffrance et l'injustice sociale ». Mais pourquoi style signifierait-il artifice ?

Nombreux sont les cas d'écrivains issus de classes populaires qui ont imposé une forme d'expression sophistiquée (Francis Carco, Albertine Sarrazin). Et le dépouillement chez un écrivain issu de classe modeste (Albert Camus) peut être un don pour la clarté et non une marque de pauvreté. Car « style » ne signifie pas nécessairement boursoufflure, surcharge, afféterie.

On a cru, ainsi, à tort, que Marcel Proust, et ses longues phrases chargées de comparaisons et de sinuosités, parlait le langage de sa classe et s'adressait seulement à sa classe. La postérité a démenti cette analyse erronée. Marcel Proust ne parlait pas le langage de sa classe, il inventait une langue qui, malgré les apparences, parlait à tous. Du reste, ce sont les membres de sa propre classe (André Gide et les sbires de la NRF) qui l'ont rejeté, avant de le rattraper. Ils n'ont donc pas d'emblée reconnu ce qui était censé être leur langage.

Le style est à vrai dire un trop grand mystère qui ne tient ni au vocabulaire, riche ou pauvre, ni aux tropes, métaphores, constructions syntaxiques plus ou moins complexes, ni, au contraire, au recours à la langue parlée (du reste, parlée par qui ?). C'est une vibration, qui provient des accents de sincérité, des choix maîtrisés de registres, d'une envolée dans des zones imprévisibles et redevables au seul auteur, d'une vitalité sans le moindre rapport avec les classes dont est issu cet auteur ni même avec celles de ses personnages.

Duras, que sa vie avait mise en rapport avec plusieurs classes sociales et qui a fréquenté aussi bien la droite que la gauche, disait rechercher « l'écriture blanche ». On a cru, là aussi, à tort, qu'elle revendiquait une absence de style. Or Duras est un des auteurs les plus faciles à pasticher, précisément parce qu'elle a un style remarquablement sophistiqué, à la syntaxe insolite et au ton tour à tour relâché et hautain, canaille et

péremptoire, qui n'appartient ni aux classes populaires ni aux classes bourgeoises. Elle décale tout et elle est incapable de naturalisme.

Yourcenar passe pour un écrivain « de droite », à cause de son nom d'état-civil, de sa culture antique, de ses phrases balancées, de son vocabulaire recherché et de sa syntaxe rigide. Mais tout dément ce classement dans son mode de vie, dans sa sympathie pour les marginaux, les exclus, les Noirs d'Amérique. Ses admirables traductions ont prouvé, dans des registres très divers et par la variété de son œuvre, qu'elle était capable de sortir de sa condition, en multipliant ses voix et en cherchant au plus près à retrouver les styles des autres (qu'ils s'appellent Cavafy, Virginia Woolf, Mishima ou Henry James, ou qu'ils n'aient pas de nom comme les auteurs des negro spirituals).

On tient là du reste peut-être ce qui distingue l'écrivain qui a un style de celui qui n'en a pas. Celui qui en a, l'invente et fuit le mimétisme, et donc les stéréotypes et les clichés. Celui qui n'en a pas ou en a un mauvais, passe-partout, se contente d'être le perroquet des mots qu'il entend et reprend sans les assimiler ni les interpréter, qu'il soit de gauche ou de droite, qu'il soit animé ou pas de sentiments sociaux généreux, qu'il revendique l'individualisme ou le collectivisme, qu'il soit favorable ou non aux différences sociales et aux inégalités, qu'il veuille les maintenir ou les combattre.

René de Ceccatty est né en 1952 à Tunis. Il est l'auteur d'une trentaine de romans, dont récemment : *Enfance, dernier chapitre* (Gallimard, 2017), *Mes années japonaises* (Mercure de France, 2019), *Le Soldat indien* (Ed. du Canoë, 2022) ; d'essais et de biographies, dont récemment *Avec Pier Paolo Pasolini* (Ed. du Rocher, 2022). Il a traduit des auteurs italiens (Pasolini, Moravia, Leopardi, Dante, Pétrarque, entre autres) et, avec Ryôji Nakamura, des écrivains japonais classiques (*Mille ans de littérature japonaise*) et modernes (Sôseki, Ôe, Ôgai, Tsushima, etc.). Il est éditeur au Seuil et critique littéraire aux *Lettres françaises*. Il écrit aussi pour le théâtre.

Christian Doumet

Adorno, Pasolini et le style

En mars 1959 parut, dans la revue italienne *Tempo presente*, une charge de Theodor W. Adorno contre Georg Lukács. Adorno y visait les écrits tardifs du philosophe hongrois où ce dernier développe une théorie de l'objectivité incompatible avec le souci du style. Adorno la résume ainsi : « *La modestie forcée d'une argumentation, qui ne se croit objective qu'autant qu'elle évite la réflexion, cache le fait qu'avec le sujet, on a extirpé du processus dialectique l'objectivité de la chose traitée.*¹ » Si je comprends bien cette phrase (mais la mal comprendre serait encore une manière de s'en inspirer, et je suis prêt à courir ici le risque du contresens fécond), elle lie la véritable objectivité de la pensée à un engagement de la subjectivité de l'écrivain. Or la recherche du style est sans doute l'une des manifestations les plus visibles de cette subjectivité. Si bien que penser, écrire *avec style* reviendrait à s'approcher au plus près de la réalité. À l'appui de cette hypothèse, Adorno ne manque pas de citer Flaubert, représentant selon Lukács du roman « réaliste »².

Dans le monde des années 50, une telle polémique a de fortes résonances politiques. La critique d'Adorno vise en effet, à travers Lukács, les ravages du réalisme socialiste qui, pendant des décennies, écrit-il encore, « *a condamné tous les élans originaux, et en général tout ce qui était incompréhensible et coupable aux yeux des apparatchiks.*³ » Le style fait partie de ces élans réprouvés. Mais en réalité, la « question du style » est *par nature* politique, au sens où ce mot désigne les moyens mobilisés par une époque pour traiter les multiples héritages qui lui échoient.

Pasolini ne s'y trompe pas qui, dans un entretien publié tout juste quelques semaines après l'article d'Adorno, s'interroge sur « *le rapport entre idéologie et style*⁴ ». Tout en prenant ses distances avec la position d'Adorno, il reconnaît que Lukács commet une erreur lorsque, faisant fi de tout style, il établit une connexion directe entre bien penser et bien écrire. La transparence de la pensée à l'écrit opère sans nul doute quand l'écriture « *est employée à un niveau instrumental* » ; elle est hors de propos en poésie. « *Le grand problème de cette période littéraire, commente alors Pasolini [on est en 1959], semble donc être le rapport de cause à effet entre idéologie et style, [...] entre une idéologie nouvelle, anticonformiste, progressiste, et une formation stylistique antécédente, déjà complète et mature.*⁵ » Ou pour formuler autrement le même problème : comment présenter (faire advenir à la présence, au présent) une pensée neuve avec des moyens conventionnels ?

Lukács, Adorno, Pasolini... La question du style et ses incidences politiques, on le voit, traversent la pensée européenne d'inspiration marxiste à travers la seconde moitié du vingtième siècle. Ceux qui la formulent sont aussi d'immenses lecteurs qui vivent comme un dilemme personnel et très singulier cette inadaptation des formes stylistiques acquises et certaines formes de pensée *anticonformistes*. Et comme on pouvait s'y attendre, cette question de langue ne trouvera pas sa réponse dans la politique, mais dans le langage même. Précisément dans une métaphore qui, pour autant, ne manque pas d'implications politiques.

De sa lecture de l'article d'Adorno, Pasolini retient surtout le mot : *cristallizzazione*. La langue d'une époque, dit-il, charrie des « cristallisations stylistiques », survivances des sociétés et des cultures qui l'ont engendrée. Peu importe que le lecteur Pasolini opère ici une évidente torsion du texte d'Adorno⁶. L'interprétation est suffisamment significative pour qu'on la considère comme une production à part entière de sa propre pensée. Il en déduit une méthode à l'usage des écrivains modernes : « repérer, dans chaque stylème qui lui arrive de la culture qu'il veut dépasser, la capsule idéologique dépassée et survivante, l'éliminer, et transformer ainsi le stylème dans le fond. » La cristallisation proposée par Adorno devient, sous la plume de Pasolini, *una capsula ideologica*, « une capsule idéologique ». Formidable glissement d'une métaphore chimique à une métaphore botanique, et donc de la matière à la vie : éliminer la capsule stylistique, comme le préconise Pasolini, c'est détruire une forme de vie au bénéfice d'une autre. Anéantir une possible germination afin d'en favoriser une nouvelle. Ces interventions sur le vif participent d'une violence certaine – l'auteur d'*Una vita violenta* le sait mieux que personne. Elles font écho à maintes opérations de même nature sur le terrain de l'histoire récente ou plus lointaine. Elles se justifient par l'intuition qu'un style (un « stylème ») a toujours un contenu idéologique. Qu'en somme la forme d'une phrase engage une vision du monde.

Rejoignant donc, dans un premier mouvement, l'esthétique adornienne pour reconnaître la valeur et la nécessité du travail stylistique, Pasolini s'en éloigne finalement par une sorte d'ascèse révolutionnaire qui consiste à dénoncer dans l'écriture les traces de l'ancien monde et à les y éliminer. Face à une telle radicalité, il hésite cependant. « *Cette opération est-elle possible ? Je ne dirais pas...* » Mais il est trop tard : ses capsules stylistiques sont des bombes à retardement, ou des mines qui jettent un discrédit durable sur tout « stylème » repérable. Elles ouvrent l'ère d'une critique de la stylisation conçue comme foncièrement bourgeoise. Dans *Sens unique*, Walter Benjamin en avait donné les prémices en substituant, à la représentation discursive du monde, le style du montage, mieux à même de rendre la fragmentation de l'expérience contemporaine. Ces atteintes à une certaine tradition stylistique ne dissimulent pas leurs liens avec une certaine pensée marxiste très éloignée du réalisme socialiste. Elles se fondent essentiellement sur une représentation progressiste de l'histoire, selon laquelle les formes esthétiques préalables au moment présent sont toujours frappées d'obsolescence, inadaptées en tout cas à l'exigence d'un discours actuel. À l'idée d'une permanence intemporelle des formes bourgeoises, elles substituent le qui-vive d'une esthétique sensible à toute sorte de mutation, un temps instable exigeant une écriture à l'écoute de cette instabilité même.

Si toutefois on s'avisait de suivre rigoureusement la logique d'une telle représentation, il faudrait s'interroger sur la nature de ces *cristallisations* ou de ces *capsules stylistiques*. Elles sont les traces, aujourd'hui isolées, d'un ordre de formes « antécédentes », produites elles aussi par réaction à des formes encore antérieures, qui elles-mêmes réagissaient à des formes précédentes, et ainsi de suite. Envisager le style comme cette succession d'ajustements, c'est en somme y reconnaître ce que Bergson nommait « *l'intuition du devenir* », autrement dit la perception, dans le déroulement du temps, « *d'une continuité ininterrompue d'imprévisible nouveauté*⁷ ». Un tel renouvellement évoque le jaillissement inépuisable des générations, la perpétuelle reconduction du vivant : l'élan de la vie même manifesté dans l'écriture.

Or la nouveauté à laquelle prétend Pasolini (et avec lui toute pensée de la *modernité*) est d'un autre ordre : elle exige, pour se prouver et s'éprouver elle-même, les marques d'une rupture radicale avec la continuité, d'un temps rêvé sans antécédence, béant sur le présent, comme brisé par ma venue au monde. Au jaillissement inépuisable des générations se substitue alors l'avènement singulier, incomparable, révolutionnaire de *ma* génération. Le vivant ne cesse pas pour autant de proliférer, bien au contraire ; mais il le fait d'une manière si résolument affirmative qu'aucune de ses figures précédentes ne saurait plus avoir cours désormais. Or cet anéantissement peut aller jusqu'à revêtir les oripeaux paradoxaux d'une négation du vivant. On parlera alors « d'écriture plate », « d'écriture blanche », toutes métaphores qui suggèrent une esthétique de la dévitalisation, la promotion d'un corps exsangue supposé seul capable de hanter un imaginaire social du renouvellement absolu.



J'en viens à la question posée : *Le style est-il de droite ?* Sur quoi se fonde une telle question ? Sur une identification, plus ou moins explicitement opérée par certains écrivains et confusément admise dans nos représentations communes, entre l'écriture et les mouvements de l'histoire. Cette identification n'est pas seulement d'ordre métaphorique (*l'écriture, comme l'histoire, donne à voir ses ruptures*) : elle repose sur la certitude qu'un style détient un pouvoir effectif (« métonymique » donc) sur le mouvement des choses ; qu'un lien empirique et consubstantiel unit l'écriture à l'histoire ; que l'une et l'autre puisent aux mêmes sources vitales. Dès lors, si l'effort stylistique est une manière de négocier avec des formes antérieures afin de les recycler dans le présent, le style ne saurait d'aucune façon servir un projet de rupture historique. Si en revanche on nomme « style » toute instrumentation de la langue (y compris les plus résolument « plates »), rien n'empêche qu'il trouve sa place dans un projet révolutionnaire. Quant à son efficacité, elle relève sans doute plus de l'incantation que de l'action sur la réalité.

Heinrich von Kleist raconte comment Mirabeau façonna, par tâtonnements, la formule d'où naquit une révolution : « *Dites à votre roi que nous ne sortirons d'ici que par la force des baïonnettes.*⁸ » Un savant travail stylistique, une recherche sonore, syntaxique, métrique même, aboutit à l'avènement, dans les consciences, de ce que la phrase engage symboliquement. Qu'un style soit capable de tels événements doit nous inviter non pas à ranger la notion au rayon des accessoires obsolètes, mais au contraire à prêter attention, aujourd'hui plus que jamais, aux puissances, vertueuses ou ravageuses, qui se cachent toujours dans ses manières de vivre.

¹ Theodor W. Adorno, « La conciliazione forzata », *Tempo presente*, aprile 1959, p. 180. (trad. Andrea Schellino).

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 179..

⁴ Pier Paolo Pasolini, « Dove va la poesia ? », *L'Approdo letterario* n°6, Aprile-Giugno 1959, p. 90. Traduction française in : Pier Paolo Pasolini, *Entretiens* (1949-1975), trad. Marie-Ange Patrizio (éd. Delga, 2019, p. 25).

⁵ *Ibid.*

- ⁶ En vérité, Adorno ne parle pas de survivances : il évoque seulement la nécessaire « cristallisation des lois formelles » propre à toute œuvre d’art.
- ⁷ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* (PUF, 1938), p. 30.
- ⁸ Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, traduit en français par *Essai sur l’élaboration progressive de la pensée par la parole* ; cité par Jean-François Billeter dans *Un Paradigme* (éd. Allia, 2012, p. 65).

Christian Doumet est né en 1953. Professeur de littérature française à Paris-Sorbonne. Il a publié des récits, des livres de poèmes, des essais. Parmi ses derniers ouvrages : *Aphorismes de la mort vive* (Fata Morgana, 2018) ; *L’Évanouissement du témoin* (Arléa, 2019), *Segalen* (Arlea, 2021).

Marie Étienne

Figures de style

J'ai rencontré Annie Ernaux lors d'une signature à la fête de l'Humanité, il y a une vingtaine d'années.

Et Roland Barthes il y a davantage de temps, chez des amis communs, les filles de Jean Zay, Hélène et Catherine, à Orléans.

Comme à mon habitude, j'ai peu parlé et beaucoup écouté.

Annie Ernaux était très entourée, plutôt aimable et sympathique.

Roland Barthes charmeur, très beau, auréolé de la blancheur de ses cheveux.

Ma réflexion oscillera entre ces deux figures (de style ?)

Il est certain que l'écriture d'Annie Ernaux est efficace.

Elle attrape le lecteur, qui, saisi par le col, en arrive à penser comme l'autrice, engagée à défendre des causes, et racontant par le menu des fragments d'une vie déjà longue, se mettant à distance, s'examinant, se disséquant, avec la vérité la plus grande possible, ce qui veut dire, pour elle, de renoncer au style, d'écrire sans fioritures.

L'œuvre d'Annie Ernaux n'est pas ma tasse de thé, je n'y vais pas de mon plein gré, j'y tombe quelquefois par omission ou par hasard, je pense « c'est bien », et en même temps je suis déçue. Elle me conduit jusqu'à un seuil et elle m'y abandonne. Pas d'arrière-plan, chez elle, aucune métaphysique, aucun ailleurs ailé.

Je suis déçue mais aussi irritée.

Sa prétention à dire le vrai, à dire la Vérité, donc à penser qu'il en est une et qu'on peut l'approcher, la cerner, puis l'offrir, la partager avec autrui crée en moi un malaise.

Penser qu'on peut être objectif, se dénuer de ses affects, me semble une imposture.

Le chemin qu'elle emprunte pour défendre, par exemple, l'IVG, ne peut donc pas être le mien.

Ma déception et mon irritation proviennent-elles du style ?

Bien sûr que non, mais il y participe. Annie Ernaux le pense comme elle conçoit la Vérité : propre et net, hors de soi, sans subjectivité.

Comme si c'était possible.

« L'effort au style » n'est pas de droite, l'effort à son absence n'est pas non plus de gauche. L'important n'est pas là, n'est pas logé dans la raideur d'une posture militante. Il est dans une honnêteté lucide : « Je dis ce que je pense mais sans dissimuler que je suis subjective. Ce que j'affirme vrai n'est pas ce que je dis, qui n'est qu'un point de vue, une manière à moi de voir et de penser, mais la manière dont je le dis. De sorte qu'un lecteur peut prendre position, se situer par rapport à, se ranger, s'éloigner, autant qu'il le désire. »

L'écriture neutre, revendiquée par Roland Barthes tout au long de son œuvre, comme le rappelle *Le Neutre - Cours au Collège de France, 1978* (Le Seuil, 2023), qui vient de voir le jour, a-t-elle un lien, une ressemblance avec l'écriture plate d'Annie Ernaux ? À première vue, on pourrait croire que oui.

Elle s'en différencie pourtant beaucoup.

Roland Barthes est d'abord un amoureux des cours et des séminaires, de l'échange qu'ils génèrent et permettent, il leur attribue un rapport « énigmatique à l'écriture. » À ses étudiants, il n'enseigne pas un savoir préétabli, il se dépossède du sien ; il ne valorise pas un langage où chacun se retrouve, communie, au contraire il le libère en le mettant à la question, en écrivain, en poète et en philosophe-sociologue. Il se fait vacant, donc ouvert, accueillant, privilégiant, comme l'écrit Tiphaine Samoyault, « le mouvement et l'instabilité, refusant le tout-fait, le donné, l'évident. » (*En attendant Nadeau* n°175)
« Le neutre demande de ne pas conclure » déclare encore Roland Barthes dans *Le Neutre*.

On connaît l'attrance du penseur-écrivain (mais qu'est-ce qu'un écrivain qui ne penserait pas ?) pour l'Asie et la pensée taoïste, qui incite à accepter l'ordre naturel du monde.

On connaît moins, me semble-t-il, son intérêt pour la musique, étroitement liée au processus de l'écriture. Il avait rédigé, au cours de ses études, un mémoire de diplôme d'Etudes supérieures sur la musique, vocale et instrumentale, dans les tragédies grecques anciennes.

Remarque qui nous permet d'en venir à la « voix » de l'écrivain ou de l'écrivaine, celle qu'entend le lecteur, la lectrice avisée. Non pas une voix unique qui bloquerait son devenir, comme s'en défend Henri Michaux, puisque notre individualité, si nous voulons bien le reconnaître, y accéder, est multiforme, mais celle que notre corps et notre histoire secrète, comme l'olivier son huile.

C'est ainsi que Louis Jouvet et ensuite Antoine Vitez furent capables de retrouver la voix, pourtant non enregistrées, de comédiens ou d'auteurs disparus, reconnaissables à une affection légère ou grave, comme l'emphysème qui affectait Molière.

Et qu'Antoine Vitez raisonnait brillamment sur la manière de lire ou de dire la poésie par les acteurs ou les poètes eux-mêmes. Aucune actrice, remarquait-il, ne dirait désormais les vers d'Edmond Rostand comme Sarah Bernhardt, aucun poète ne dirait les siens comme Louis Aragon ou Guillaume Apollinaire. Et pourtant, leur manière n'est pas à mépriser ni à traiter de ridicules ou d'inappropriées. Elle est conforme à leur époque. Acceptons-la, et proposons la nôtre, non pas comme la meilleure, mais comme une tentative, un essai parmi d'autres. Serait de droite, à son avis, l'assurance d'être seul à posséder savoir et droit de l'imposer.

Le goût de Roland Barthes pour la musique, la présence de la voix dans l'écriture nous conduisent à penser que l'important réside, probablement, dans « la note juste », l'adéquation entre les mots trouvés et alignés par l'écrivain ou l'écrivaine, et son intimité, ou son secret, ou son vertige. Notion mise en image, en mouvement et en fiction par Arnault Desplechin dans son bel *Esther Khan*.

On voit où vont mes préférences.

La note juste. S'y essayer sa vie durant. En accepter les variations. La finition partielle, la durée provisoire, « le mal fait ». Continuer. Améliorer l'imperfection.

Marie Étienne est poète (prix Mallarmé, prix Paul-Verlaine de l'Académie française) et romancière. Elle a été la secrétaire générale du Théâtre de Chaillot et la collaboratrice d'Antoine Vitez. Elle a participé à *Action Poétique* et mène une intense activité de critique (*La Quinzaine Littéraire*, puis *En attendant Nadeau*). Derniers ouvrages : *Antoine Vitez et la poésie*, essai (In'hui/Le Castor astral, 2019), *Sommeil de l'ange*, poésie (In'hui / Le Castor astral, 2022).

Christian Garcin

Emberlifications

À l'enquête de *Secousse*, Christian Garcin a répondu par un courriel « tapé avec les pouces sur son téléphone » qui, dans sa spontanéité et sa concision, nous a semblé digne d'être reproduit, ce qu'il a accepté : nous l'en remercions. *Secousse*

Cher Gérard Cartier

Merci de me relancer. Mais à dire la vérité, je ne vous promets rien... D'une part j'ai pas mal de tâches devant moi, et d'autre part je ne suis pas certain d'avoir quoi que ce soit d'intéressant à dire sur ce sujet. Évidemment, la formulation, dans sa brièveté, son raccourci, a l'air un peu absurde – un seul exemple pourrait suffire à le démontrer : Houellebecq n'a aucun style et il est de droite ; Ernaux non plus et elle est de gauche (je crois d'ailleurs (on me l'a dit, je n'ai pas vérifié) qu'à l'occasion de son Nobel elle s'est très inélegamment félicitée que ce ne soit pas Houellebecq qui l'ait eu, parce qu'il était de droite...¹) Il me semble aussi qu'elle a dit un jour que si elle devait se vanter (je ne suis pas sûr du tout qu'elle ait utilisé ce verbe-là) d'avoir marqué l'histoire de la littérature, ce serait parce qu'elle avait contribué à la faire disparaître² – ce qui me semble aussi stupide que ridicule. Mais bon. Quoi qu'il en soit, je vois bien ce qu'il serait possible de développer (la phrase longue et emberlificatrice, donc malhonnête, *versus* la phrase simple, directe, franche, donc honnête (quelle idiotie, mon dieu !) (j'ai déjà lu ça, dans des articles de presse par exemple) (sans doute que ceux qui avancent cela confondent l'amplitude de la phrase avec une sorte de préciosité lyrique) (Claude Simon est-il de droite ?) ; la belle langue, la langue de l'élite *versus* la soi-disant langue du peuple, etc.)... Barthes (de gauche, et amoureux du style) a dit des choses intéressantes et subtiles là-dessus, je crois bien. Mais je ne suis pas sûr, vraiment, d'avoir quant à moi beaucoup de choses à dire sur ce sujet, ni que cela, au fond, m'intéresse vraiment (pas la problématique elle-même, mais le fait d'écrire, *maintenant*, sur ce sujet). Si néanmoins (je me connais) cela « survient », comme disait Borges (plutôt de droite, et qui avait du style), je ne manquerai pas de vous le faire savoir, et avant fin mai.

Merci encore, bien amicalement.

C.

¹ *NdE* - « Le Nobel ? Mieux vaut que ce soit moi plutôt que Houellebecq ». Entretien d'Annie Ernaux avec *Le Parisien*, 8 déc. 2022.

(<https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/annie-ernaux-le-nobel-mieux-vaut-que-ce-soit-moi-plutot-que-houellebecq-08-12-2022-RXIIJOIFE6FGH7H3XTBK4YTER7U.php>)

² *NdE* - « Ce que je veux détruire, c'est aussi la littérature, sinon je n'écrirais pas ». Entretien d'Annie Ernaux avec le Grand Continent, 6 oct. 2022.

(<https://legrandcontinent.eu/fr/2022/10/06/la-litterature-est-une-arme-de-combat-une-conversation-avec-annie-ernaux/>)

Christian Garcin est né en 1959 à Marseille. Il a publié romans, récits, nouvelles, essais, poèmes et carnets de voyages. Derniers titres parus : *Le Bon, la Brute et le Renard*, roman (Actes Sud, 2020), *Abécédaire balzacien*, essai (éd. du Lérot, 2020), *Patagonie, dernier refuge*, carnet de voyage (avec Éric Faye, Stock, 2021), *Une Odyssée pour Denver*, récit (Champ Vallon, 2022). Il est aussi traducteur (espagnol et anglais).

Denis Grozdanovitch

Une affaire d'exactitude ?

Dans son brillant essai *Les chemins de la littérature*, Bernard Grasset, dont on a trop oublié qu'il ne fut pas seulement un grand éditeur mais aussi un remarquable critique littéraire, a inséré un chapitre intitulé : « Lettre à un sportif sur le style ». À un moment donné, abordant la question du « gain » pour le sportif, il écrit :

Gagner, dans l'art, c'est proprement s'emparer, prendre. Un écrivain a gagné quand le lecteur est conquis, sans que celui-ci songe même à se demander s'il a été séduit ou convaincu. Et cette conquête, il la doit à son style. Ce mot entendu non point de telle façon particulière mais d'une sorte de don de toute la personne, d'un emploi de l'être entier, comme il va dans le jeu. Que de fois avez-vous entendu ou donné ce conseil à des débutants : « Jouez donc avec tout votre corps. » On joue avec tout le corps et, même doit-on dire, avec l'être entier, car l'âme aussi a son emploi dans le jeu. Cette manière d'être, c'est le style. Ainsi en littérature. Et c'est dans ce sens, qui est celui-là même que vous sportifs, donnez au mot style, que Buffon a pu dire : « Le style c'est l'homme même ».

Venons-en au plaisir que vous prenez vous-même dans le jeu, plaisir qui est à rapprocher de la joie d'écrire. N'est-il pas vrai qu'un certain feu se communique ? Au point que l'on pourrait dire qu'un geste heureux c'est un bonheur que l'on fait partager. Ainsi encore en littérature. C'est la joie de donner forme qui fait le bonheur des écrits.

Dans ma jeunesse d'apprenti champion, j'ai passé le plus clair de mon temps à essayer de maîtriser ces satanées balles de tennis bondissantes. Durant de longues, très longues heures, j'ai tenté de m'adapter à leurs caprices, de styliser mes gestes pour atteindre à la précision maximale dans leur contrôle. Autant dire qu'à cette époque où j'étais littéralement porté par une passion dévorante pour ce jeu et enthousiasmé par la technique de mes héros d'enfance – les champions de tennis dont je cherchais à imiter les gestes « idéaux » – il ne me serait jamais venu à l'esprit que je me livrais à un quelconque travail, moins encore à une sorte d'ascèse spirituelle.

La vérité est que j'adorais sentir mes gestes produire l'effet escompté : voir ces balles blanches (elles l'étaient encore à cette époque), dont j'aimais la caresse sensuelle sur mon tamis de cordes, épouser les trajectoires projetées par mon désir... À l'instar de mes camarades d'entraînement, je ne pouvais en rien ménager mes efforts car la pénibilité éventuelle demeurerait transcendée par le plaisir. Je parvenais à m'ensorceler littéralement tout seul, flottant dans une véritable transe où les gestes s'enchaînaient comme par magie. J'en ressortais certes épuisé, mais heureux et comme régénéré. Je m'éduquais moi-même, en fait, et ce travail forcené, car c'en était un après tout, m'a initié au mystère de l'efficacité dans les œuvres et m'a permis surtout de découvrir – désespérant pour ma part de jamais y atteindre... – en quoi consistait cette efficacité artistique tellement évidente qu'elle se remarque à peine et cela, je crois, parce qu'elle demeure en phase directe avec ce que les philosophes nomment « le réel contraignant ».

Parallèlement, une autre passion me taraudait : celle de noter au jour le jour, sur mes inséparables carnets, ce qui me paraissait digne d'être retenu dans mon existence quotidienne : choses vues, réparties truculentes ou propos inspirés de mes camarades, passages édifiants d'un livre, spectacles insolites, méditations impromptues dont je voulais me souvenir, etc. Habité par l'anxiété de la perte et de la précarité du transitoire, je m'obligeais – dans une transe d'exactitude cette fois-ci – à noter les menus événements que je me remémorais le soir venu. Combien de fois ne me suis-je pas retrouvé dans une de ces tristes chambres d'hôtel impersonnelles, qu'on nous allouait durant les « circuits » du tennis professionnel, à noter scrupuleusement les précieux « *détails significatifs et suffisants* » chers à Tchekhov. Quel qu'ait été mon degré de fatigue, il était rare que je puisse me soustraire à ce rituel, car je ne parvenais pas à m'endormir tant que je n'avais pas trouvé ce que j'estimais être l'irremplaçable détail évocateur, celui-là même qu'il est impossible de truquer et que, tel un sourcier cherchant la nappe phréatique ou un guérisseur palpant un corps pour en repérer le point névralgique, il me fallait impérativement capter afin de rendre compte de mon émotion originelle.

Je subissais alors ce qu'Hemingway nommait *la tyrannie du détail*. Car Hemingway, en perfectionnant le style précis et dépouillé qui est le sien, s'était inspiré de la précision requise par la maîtrise des gestes dans le sport et dans l'action. Gestes qui s'articulent sur la matière même du monde réel et non pas sur une transposition approximative comme le font si souvent les écrivains trop cérébraux.

En réalité, ces deux passions étaient complémentaires. Ayant très tôt réalisé le piège des illusions idéalistes dans lequel j'observais que bon nombre des adultes de mon entourage se retrouvaient insidieusement entraînés – jusqu'à vivre ce qui m'apparaissait déjà comme une vie factice – je cherchais à conserver un lien solide avec la roborative réalité des choses tangibles, à mon sens seule véritable source d'un bonheur sans mélange. Il me semblait donc que l'étude des détails décisifs, des points d'impact du réel sur notre perception mentale, alliée à la maîtrise des gestes immédiats me conférerait le bonheur de la vie pleinement vécue et non point seulement imaginée. Ce faisant, je n'avais en aucune façon l'impression de me livrer à l'un de ces labeurs consciencieux tels que ceux auxquels on avait essayé de me formater à l'école, car, mené par la passion, l'ennui fastidieux de l'académisme dogmatique n'y prenait aucune part.

Il me semble essentiel de pointer deux choses concernant cette méticulosité. Si j'ai bien fréquenté l'université pendant plusieurs années, je ne l'ai jamais fait qu'en touriste, tentant de conserver la posture de l'autodidacte candide obstinément méfiant, si ce n'est sourd – par principe de précaution intuitif, si je puis dire – aux arguments d'autorité de toutes provenances, et donc incapable de rien accepter avant de l'avoir passé au crible du sens commun, ou plus exactement de cette sacro-sainte adéquation à la réalité tangible que la pratique sportive m'avait appris à reconnaître comme primordiale. Il s'agissait de rester vigilant sur l'articulation effective de mes pensées sur le monde mouvant – exercice nécessitant une attention soutenue.

Sans en avoir pris tout à fait conscience à cette époque, j'avais intuitivement découvert que cette attention soutenue au réel permettait de dégager en soi-même sa propre singularité, ce moi unique qui est le nôtre et qui est garant de l'authenticité de nos propos. C'est André Gide, je crois, qui a laissé entendre qu'en littérature, l'essentiel était la sincérité et que celle-ci était difficile à atteindre car elle nécessitait une discipline mentale exigeante. Gide a écrit cela il y a déjà longtemps. Qu'en est-il de nous, désormais,

ballotés, insidieusement manipulés comme nous ne pouvons éviter de l'être par les diverses doxas régnantes, si puissamment relayées par les médias omniprésents ? Ne nous est-il pas fort ardu de nous repérer jusqu'au sein de notre propre conscience, submergée comme elle l'est par les voix de sirènes de la télécommunication incessante ? Ne devons-nous pas exercer une sévère vigilance afin de résister aux embrigadements de toutes provenances nous assaillant sous les formes les plus variées et apparemment les plus anodines ? Préserver notre identité personnelle n'est-il donc pas devenu un combat permanent ?

Le moine médiéval Duns Scot, dit le « Docteur Subtil », avait déclenché une querelle théologique en prétendant que la meilleure façon de rejoindre ce qu'il nommait l'*Ens Communae* selon lui la part divine de nous-même – consistait à s'enfoncer résolument dans notre singularité ou encore dans la dimension de ce qu'il désignait comme l'*Infiniment Singulier*. Et en effet, on peut le constater, c'est lorsque nous dévoilons le plus intime et le plus personnel de nos expériences, lorsque nous nous approchons de nous-mêmes au plus près, bref, lorsque nous réussissons à dégager notre ADN de la multiplicité des faux-semblants, que nous touchons à l'universel et non l'inverse. C'est pourquoi aussi, la diversité des styles littéraires est si frappante et si riche en potentialités, car, si en couchant nos émois sur le papier, nous avons su respecter cette loi de l'authenticité véritable (et non pas feinte) celle-ci permet d'atteindre à cet universel tapi au cœur de chacun et qui, par capillarité spirituelle, se communique à autrui.

Ce pourquoi encore, puisque j'ai cru comprendre qu'il s'agissait d'en débattre, cette écriture *plate* (prônée si étourdiment par notre récent prix Nobel national) a toutes les chances de se retrouver innocemment contaminée par cette funeste doxa actuelle, laquelle, sous prétexte de nous relier à l'universel, ne fait que se conformer à l'uniforme. À cette occasion, je répondrai à l'intitulé de la question posée par le nouveau numéro de *Secousse* – *Le style est-il de droite ?* – qu'on pourrait estimer, effectivement, qu'il en est ainsi pour la simple raison que les auteurs de droite étant généralement conservateurs, ils sont imprégnés du style classique et ont tendance à vouloir respecter la tradition qui nous a valu tant de chefs-d'œuvre admirables par le passé. Qu'en conséquence, ils se méfient instinctivement de toute innovation trop appuyée. Il est vrai, en effet et me semble-t-il, que la plupart du temps en voulant absolument faire table rase de tout ce qui « n'innove » pas radicalement, nos auteurs résolument *contemporains* se privent cruellement du bénéfice que nous offre notre si riche patrimoine littéraire. Comme le répondait jadis l'académicien Maurice Druon à un intervieweur qui lui posait la question de savoir s'il n'était pas un peu trop conservateur : « *Parce que vous trouvez qu'il n'y a rien à conserver ?* »

Par ailleurs, j'ai tendance à croire que « la littérature qui en vaut la peine » doit nous ouvrir à de nouvelles perspectives existentielles. C'est ainsi que quoi que l'on puisse penser d'un Louis Ferdinand Céline sur le plan moral (et il y a ici beaucoup à dire...), il est indéniable que son style – et surtout son sens du détail – nous amène à regarder la vie sous un angle inédit. Il en est de même, je pense, d'un Michel Houellebecq, principalement au niveau de la satire, et ce en dépit de passages plus que scabreux sur le plan sexuel ou philosophique. Le cas d'un Paul Léautaud est édifiant aussi, lui qui rédigeait sans repentirs et se « fichait pas mal » du bien écrire académique, prétendant qu'en matière de style c'est le *ton* qui importe ; et dans son cas, comme dans celui de Stendhal, qu'il invoque souvent à titre d'exemple, l'effet est plus que probant. Robert Louis Stevenson, pour sa part, dans son remarquable recueil *Essais sur l'art de la fiction*¹,

nous explique que, selon lui, l'essentiel est la rencontre qui s'opère avec le tempérament même de l'auteur, nonobstant les éventuelles maladroites de certaines formulations. J'ai d'ailleurs toujours pensé que la grande littérature recélait en elle-même une sorte de magnétisme impondérable, comme si ces fameux *eidolas* ou *simulacres* – ces particules psychiques voyageuses si chères aux philosophes grecs de l'antiquité – avaient le pouvoir, engendrés par l'âme secrète du texte et portés par certains vents spirituels, de polliniser les consciences réceptives.

Maintenant, entendons-nous bien au sujet de cette question de la précision évoquée plus haut : certaines émotions brumeuses et relativement floues, certaines atmosphères difficilement définissables, certaines « *stimmung* » délicates à décrire, certaines pensées qui échappent à la stricte logique demeurent néanmoins très précises en ce qu'elles ont de spécifique et de non interchangeable.

Ce qui, j'en ai bien peur, fait souvent croire au commun des lecteurs d'aujourd'hui que la poésie ou la littérature en général n'ont rien de précis est une fausse idée de la précision, due à l'insidieuse extrapolation dans les esprits actuels des méthodes scientifiques à base mathématique, lesquelles voudraient nous faire croire que celle-ci ne peut jamais être déterminée en dehors d'une saisie mesurable et chiffrée. Or, je persiste à penser qu'un état d'âme diffus mais prégnant, une atmosphère générale, tout ce qui a rapport également avec l'inconscient collectif d'un groupe humain, l'âme d'un lieu ou d'une œuvre, pour ne prendre que quelques exemples, sont des choses tout à fait précises et qui ne peuvent être circonscrites qu'à l'aide d'une description synthétique et globale. Paul Valéry a donc bien raison de nous rappeler qu'une civilisation bien comprise saura toujours réserver une place importante à ce qu'il nomme « *les préposés aux choses vagues* », à savoir les poètes et les artistes, car cette « vaguesse » (ce mot figure dans le Littré) possède ce que personnellement je me plais à désigner de façon oxymorique comme *l'exactitude des songes*. Et cette exactitude-là, pour n'être pas prise en compte par notre coutumière conception du terme n'en reste pas moins fort déterminante dès lors que nous voulons aborder les choses par le biais de nos impressions et de nos imprégnations psychiques profondes.

Poursuivant mes élucubrations autour du style littéraire sous forme de variations autour d'un même thème, j'aimerais indiquer qu'il existe une pierre de touche de l'art d'écrire qui concerne l'usage de la métaphore.

Notre moraliste Chamfort, commentant Aristote, l'avait bien vu : pour qu'une métaphore soit « parlante » il faut qu'elle fonctionne dans les deux sens. « *C'est une remarque excellente d'Aristote dans sa rhétorique, nous dit-il, que toute métaphore, fondée sur l'analogie, doit être également juste dans le sens renversé. Ainsi, l'on a dit de la vieillesse qu'elle est l'hiver de la vie ; renversez la métaphore et vous la trouverez également juste, en disant que l'hiver est la vieillesse de l'année* ».

Chantal Thomas Szcuzpak, dans son livre de mémoires, lorsqu'elle nous raconte sa rencontre avec René Char dans la maison Zervos à Vézelay, nous révèle que celui-ci, essayant de la séduire, comme à son habitude (c'était une très jolie fille), lui récite un de ses poèmes où il est question « *d'un oiseau qui n'a pas le cœur de chanter niché dans le buisson d'épines* » (c'était en 1943 en pleine guerre et il voulait faire allusion à la situation), la jeune fille s'écrie alors :

– Mais Monsieur Char, vous n'avez donc jamais vécu à la campagne ! »

- Pourquoi donc mon enfant ?
- Parce qu'il y a des tas d'oiseaux qui chantent dans les buissons d'épines.
- Ah ! Oui ! Chère amie, mais c'est une métaphore.
- Oui mais moi je crois qu'une métaphore, pour fonctionner, doit être juste dans la réalité.²

La jeune fille, tout en répondant naïvement, lui donne ainsi une leçon littéraire qu'il est bien dommage que le gourou de L'Isle sur Sorgue, n'ait pas cru opportun d'entendre, car son œuvre abonde en fausses fenêtres du même type. Et c'est bien là le problème majeur de la poésie contemporaine : on aligne des images jolies peut-être ou surprenantes (*innovantes* si l'on veut, puisque ce mot est à la mode), mais qui pèchent par leur défaut d'ancrage dans le réel ; sauf à considérer que l'entre-soi et le schibboleth de certains milieux sélectifs priment sur l'authenticité de l'émotion.

Une fois de plus, le bon sens de Paul Léautaud – dont on a trop oublié qu'il écrivit, en collaboration avec son ami Van Bever, une anthologie de la poésie du début du siècle dernier – rétablit la bonne mesure des choses :

Il n'y a plus dans la poésie présente que le jeu prémédité, voulu, appliqué, d'un vocabulaire dénué de signification, et de motifs assemblés d'une façon qui pourrait être tout autre, le même résultat barbare étant assuré... Leur poésie n'est que surface, extérieur, décor de mots... Il y manque l'essentiel de ce qui fait la poésie : ce qui vit, ce qui chante, cet accent de bohémianisme, cette mélancolie, cette rêverie, et cette résonance en nous quand nous les lisons.³

Sans vouloir m'étendre trop longuement sur ce qui m'apparaît comme la funeste évolution de la poésie actuelle (laquelle a détourné un large lectorat), et pour renchérir sur ce problème crucial de la précision en matière littéraire, je l'attaquerai sous un nouvel angle en citant deux passages littéraires qui se font écho et me paraissent hautement significatifs d'une conception de la langue qui a malheureusement tendance à se perdre. Le premier passage est tiré des *Cahiers Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke :

...de la mort de Felix Arvers ? Il était à l'hôpital. Il mourut doucement et paisiblement, et la religieuse le croyait peut-être plus avancé qu'il n'était en réalité. Elle cria très fort un ordre quelconque vers le dehors en indiquant où se trouvait tel ou tel objet. C'était une nonne illettrée et assez simple ; elle n'avait jamais écrit le mot « corridor » qu'à cet instant elle ne put éviter ; il arriva qu'elle dit « collidor » parce qu'elle croyait qu'il fallait prononcer ainsi. Alors Arvers repoussa la mort. Il lui semblait nécessaire d'éclaircir d'abord ceci. Il devint tout à fait lucide et lui expliqua qu'il fallait dire « corridor ». Puis il mourut. C'était un poète et il haïssait l'à peu près ; ou peut-être, la vérité lui importait-elle seule ; ou encore il était fâché de devoir remporter comme dernière impression que le monde continuait à vivre si négligemment.

Le second passage est tiré du livre de Claudio Magris intitulé *Microcosmes*. Il y est question d'un très vieux poète de quatre-vingt-douze ans que le narrateur et sa femme sont venus visiter alors qu'il est malade et alité.

Au moment où ses visiteurs prenaient congé Karolin leur avait offert une carte postale du Névosó, au dos de laquelle étaient imprimés – en slovène évidemment – quelques vers de lui qu'il avait, en se redressant sur son oreiller avec l'aide de sa femme et en utilisant deux énormes loupes, traduits en allemand d'une grande

écriture tremblée.

Cette carte avec ces quatre vers en allemand semblait un testament, un sceau définitif. Mais quelque temps après arriva une lettre, en allemand bien entendu. Les grandes lettres hésitantes sur l'enveloppe désignaient immédiatement l'expéditeur, mais ne laissaient en rien présager la mise au point ferme quoique mortifiée que formulait cette écriture de vieillard, tremblée mais rigoureuse dans l'enchaînement logique et la syntaxe, dans la ponctuation et l'orthographe, dans les espacements et l'alignement.

« Ami très estimé, la dernière fois que vous êtes venu nous voir avec votre charmante épouse, je vous ai offert quelques-uns de mes vers, que j'ai traduits en allemand. Ma femme, qui m'observait de côté pendant que j'écrivais, soutient que j'aurais écrit *das berg* au lieu de *der berg* (le mont). S'il en était ainsi, je vous prierais de corriger cette déplorable erreur et de me pardonner. J'ai souffert de divers troubles circulatoires accompagnés de pertes de mémoire passagères, et si j'ai commis une erreur de ce genre je n'ai pu le faire que dans un tel état. Maintenant je vais mieux, je me suis levé et j'ai fait un petit tour au pied du bois. »

Il était inadmissible que le professeur Karolin pût s'en aller sans avoir corrigé sa faute et éclairci, pour lui-même et pour les autres, tout doute à ce sujet. Il devait avoir passé quelques semaines à ruminer là-dessus, en essayant de se rappeler s'il avait vraiment écrit par erreur *das*, l'article neutre, au lieu du masculin, ou bien s'il ne s'agissait que d'une fausse impression de sa femme, qu'il avait dû pendant tout ce temps tracasser passablement à ce propos. La passion naît de la vitalité, mais la stimule aussi et c'est ainsi que, grâce à la vive contrariété causée par une faute de grammaire et au désir impérieux de la corriger, le professeur avait retrouvé un peu de son bois, un peu de son monde, de sa vie.

La correction de la langue est la prémisse de la netteté morale et de l'honnêteté. Beaucoup de filouteries et de prévarications brutales naissent quand on fait de la marmelade avec la grammaire et la syntaxe, quand on met le sujet à l'accusatif et le complément d'objet au nominatif, brouillant ainsi les cartes, intervertissant les rôles des victimes et des bourreaux, altérant l'ordre des choses, attribuant des faits à d'autres causes ou à d'autres auteurs qu'à ceux qui en sont effectivement responsables, abolissant les distinctions et les hiérarchies dans l'imposture d'une population collective effrénée de concepts et de sentiments, corrompant la vérité.

C'est aussi pour cette raison qu'une seule virgule mal placée peut entraîner des désastres, provoquer des incendies qui anéantissent les forêts de la planète. Mais l'histoire du professeur Karolin semble enseigner qu'en respectant la langue, c'est-à-dire la vérité, la vie elle-même devient plus forte, on est un peu plus ferme sur ses jambes et plus en mesure de faire un petit tour en jouissant du monde, avec cette vitalité des sens d'autant plus alerte qu'elle est dégagée de l'écheveau des mensonges à autrui et à soi-même. Qui sait combien de choses, combien d'aimables plaisirs et de joie on doit, sans le savoir, à l'encre rouge des maîtres d'école.

Pour ma part, on l'aura sans doute compris, avoir évoqué mon expérience sportive est une voie détournée pour entamer une discussion sur la stylistique. J'ai toujours eu tendance à penser, en effet, que *la manière* ou *la façon* des moindres actes, le ton et les mots choisis pour exprimer certains sentiments ou certaines idées, que les moyens employés, enfin, pour tenter de « réaliser » quoi que ce soit au monde, étaient révélateurs de l'âme cachée des gens ou des choses. Bref, que le style était l'instant où le fond affleurerait à la surface. L'écrivain américain d'origine arménienne William Saroyan, avec son humour habituel,

nous livre cette réflexion décisive, dans un passage de son livre intitulé *L'audacieux jeune homme au trapèze volant* (et l'on comprendra aisément pourquoi celle-ci m'a particulièrement retenu) :

J'ai une toute petite idée de ce que c'est d'être vivant. C'est la seule chose à laquelle j'accorde un grand intérêt. Cela et le tennis. J'ai espoir d'écrire un jour une grande œuvre philosophique sur le tennis, quelque chose de l'ordre de *Mort dans l'après-midi*, mais j'ai conscience que je ne suis pas encore au point pour entreprendre un tel travail. Je pense que la pratique du tennis sur une large échelle parmi les peuples de la terre fera beaucoup pour supprimer les différences, les préjugés, les haines de race, et cætera... Dès que j'aurai perfectionné mon coup droit et mon lob, j'espère commencer l'esquisse de cette grande œuvre.

(Il peut sembler à des gens sophistiqués que j'essaie de me moquer d'Hemingway. Eh bien, non. *Mort dans l'après-midi* est un beau morceau de prose, de bon aloi. Jamais je n'en dirai de mal au point de vue philosophique. Je pense que c'est de meilleure philosophie que celle de beaucoup d'universitaires réputés. Même quand Hemingway est idiot, c'est du moins un idiot plein d'exactitude. C'est énorme. Cela fait une sorte de progrès pour la littérature : raconter à loisir la nature et la signification de ce qui n'a qu'une très brève durée)

« Raconter à loisir la nature et la signification de ce qui n'a qu'une très brève durée », voilà bien de tout temps (et très exactement) ce qu'a été mon projet littéraire subconscient. Et je crois bien m'être retrouvé plus qu'à mon tour dans la position de l'idiot ou du lourdaud obstinément attaché à l'exactitude (de très courte durée) d'une trajectoire en revers ou d'une parole frappée au coin du bon sens. Précision et exactitude d'ordre quasi mystique qui me sont toujours apparues comme étant le but véritable de l'exercice, bien au-delà du gain ou de la perte.

Il ne faut pourtant pas minimiser le fait que ce souci d'exactitude a pu mener, historiquement, à quelques paradoxales ambiguïtés. Ainsi, Pierre Loti, dont on connaît le style remarquable et dont Proust lui-même a avoué qu'il en avait tiré des leçons au niveau de la description, avait été témoin, en tant qu'officier de marine, des atrocités perpétrées par l'armée française en Annam. De retour, il rédigea un reportage où il décrivait ce qu'il avait vu dans sa manière habituelle, précise et puissamment imagée. Ces textes émurent beaucoup l'opinion de l'époque et firent scandale au point qu'il en fut débattu à la chambre des députés – ce qui entraîna un certain nombre de réformes au sein de l'armée. Or, l'historien Sylvain Venayre, dans son livre récent *Les guerres de la paix*, nous révèle que Loti n'a pas eu conscience de dénoncer des exactions guerrières en écrivant ces textes. Il ne fit que décrire avec l'exactitude consubstantielle de son style ce qu'il avait eu sous les yeux, mais sans porter – du moins consciemment – aucun jugement.

Isaac Babel, après avoir été enrôlé en tant que correspondant de guerre dans l'armée de Boudienny, qui combattait les contre-révolutionnaires polonais en 1920, écrivit une sorte de reportage intitulé *Cavalerie Rouge* où il décrit les terribles exactions des cosaques – notoirement antisémites – durant leur occupation des villages juifs qu'ils traversaient. Ses biographes nous apprennent que Babel, qui était demeuré un fervent soutien du gouvernement soviétique et continuait d'admirer Staline, n'eut pas réellement conscience du terrible réquisitoire qu'il dressait. Cette condamnation implicite n'échappa en rien, pourtant, on peut le deviner, à la paranoïa galopante du « petit père des peuples » qui fit discrètement disparaître ce gênant témoin.

Dans les deux cas, cette mystique de l'exactitude – assez étroitement reliée à la sincérité authentique – a débordé les intentions conscientes qui ne parvinrent pas à endormir la vigilance et la précision du regard.

À ce stade, et pour conclure par une pirouette dans le style à *sauts et à gambades* qui est le mien, je livrerai une ultime citation, émanée d'un grand écrivain sportif, Jean Prévost, qui écrivit dans cet ouvrage intitulé *Plaisir des sports*, que je ne saurais trop recommander :

Pour réussir une belle œuvre, ce n'est donc point à l'œuvre qu'il faut se consacrer exclusivement, c'est à soi-même. Du reste cette méthode est plus sûre, car si par hasard vos œuvres n'étaient pas tout à fait excellentes ou ne se trouvaient pas vouées au succès pendant le cours de votre vie, il vous resterait de vous être amélioré vous-même.

- ¹ Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, trad. France-Marie Watkins et Michel Le Bris (La table ronde, 1988).
- ² Je retranscris ce dialogue de mémoire.
- ³ Tiré du *Journal* – noté dans mes carnets sans la référence.

Denis Grozdanovitch est né en 1946 à Paris. Diplômé de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Ancien joueur de tennis (champion de France junior 1963), de squash (champion de France de 1975 à 1980) et de courte paume (plusieurs fois champion de France). Grand amateur d'échecs. Romancier et essayiste. Derniers ouvrages : *Le Génie de la bêtise* (Grasset, 2017), *Dandys et excentriques* (Grasset, 2019), *La vie rêvée du joueur d'échecs* (Grasset, 2021), *La Gloire des petites choses* (Grasset, 2022).

Hubert Haddad

Bonheurs d'écriture

Le style c'est l'exaspération d'une certaine audace.
Delphine Durand

Le style serait-il élitiste, c'est-à-dire produit par un désir de distinction spécifique, un effet de la consommation ostentatoire épiphanique des *styles de vie*, une forme de luxe narcissique ? Pour en masquer la connotation exclusive, les tenants du commentaire diffus et de la doxa universitaire lui ont substitué naguère la sacro-sainte *écriture*, cela dans la tradition gidienne de la NRF, héritière de l'admirable Revue blanche des frères Natanson qui incarnera dix années durant le renouveau intellectuel et artistique dans un esprit libertaire intransigeant. Après la grande honte de la Collaboration, au sortir des guerres coloniales, dites de pacification, s'imposèrent en littérature une forme d'esthétique hygiéniste, un certain *design* à vocation industriel excluant la métaphore et toute présence humaine, fautrice de subjectivité et donc de mémoire, au profit de la description maniaque du monde objectal, sans doute par manière de repli mutique, d'adhésion vague au silence de maurrassiens repentis. Il n'empêche que cet engouement initié et servi par l'Université – une fois déconsidérés « *les experts, techniciens, ingénieurs* » et bannie la poésie mise décidément hors champ – se répandra par contagion profane dans le domaine romanesque invasif, cette littérature néo-populiste qu'inspire et charrie la manie française des prix littéraires, résultat d'un implacable *merchandising* assisté par les succursales de l'empire médiatique : ne vaut que ce qui se vend dans les *fast food* de la consommation ostentatoire.

En résultante et désaveu du « pacte autobiographique » des Doubrovski et Lejeune, l'autofiction submergera les dernières arches noétiques issues notamment du surréalisme, en se revendiquant, par nouvel effet de distinction, du Rousseau des *Confessions* et plus éminemment de *la Recherche*, de Proust qui disait à rebours : « *Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision.* » (*Le Temps retrouvé*). Quant à la sainte et blanche *écriture*, petite fille des Écritures, on l'abandonnera à l'espèce sorbonnarde qui a lâché de guerre lasse toute préséance au profit des nouveaux maîtres du grand hache-viande médiatique. Plus de style donc, plus même d'écriture, mais un langage exsangue, novlangue revendiquée où chacun sonde l'écho dans un demi-sommeil globalisé.

Souvenons-nous un instant d'Artaud, de Genet, de Kateb Yacine. Né indigène dans la langue amazigh et devenu écrivain affranchi de tous les pouvoirs et instances dans la langue française, épris de Gérard de Nerval, Baudelaire et Lautréamont, lecteur assidu de ses grands contemporains résistants et révolutionnaires, à commencer par Berthold Brecht dont la leçon d'engagement radical l'exalta (avant sa fin dérisoire d'idéologue au service des régimes soviétiques), Kateb Yacine fera de sa double appartenance une prodigieuse dualité créatrice qui s'incarna scéniquement avec des cycles d'œuvres à vif de la plus tragique actualité portées par un souffle shakespearien coruscant de métaphores, du *Cercle des représailles* à *la Boucherie de l'espérance*.

Mais qu'est-ce que le style, au fait, le style libéré des gourmes solipsistes et des postures d'époque, sinon la résistance du poème à la pesanteur phatique des mots et de la syntaxe. Non tel homme ou telle femme, mais l'effraction vitale, résolument insoumise, de l'inconnu en chacun de nous. Cet inconnu toujours à ressusciter.

Pour commencer, par simple dissidence scripturaire, prendre le contrepied des inepties des catalogues de citations :

« *Le style est un instrument, pas une fin en soi* » (Norman Mailer)

C'est bien là le propos d'un ambulancier de la littérature. Si le style est un instrument, alors Proust et Rimbaud sont des chambres stériles. Non, le style n'est pas plus un ustensile que l'art serait un outil (*dixit* Lénine), il vient au contraire fausser toutes les instrumentations, il est la vie même infiniment réfléchi dans les arcanes d'une langue.

« *Le style n'est pas une danse, c'est une démarche* », déclare Cocteau de son côté, en songeant sans doute aux défilés de mode ou aux épaules roulantes de l'Ange Heurtebisse. Il le sait bien, pourtant, l'auteur de *La Difficulté d'être*, que le style est un grand écart permanent de l'esprit, une danse d'un million de Thésée devant le labyrinthe de l'œuvre. On pourrait le lui faire avouer sans autre torture : « *Il arrive qu'une route offre des aspects tellement différents à l'aller et au retour que le promeneur qui rentre croit se perdre.* » (*Le Grand Ecart*) Cette route bien sûr est d'écriture pour le lecteur égaré.

« *La crainte de l'adjectif est le commencement du style* », prétend Claudel qui pourtant ne manque pas d'épithètes. Mais il n'a pas tout à fait tort : il faut craindre l'adjectif pour en faire un bon usage, comme le peintre de ses couleurs.

« *Le style est le vêtement de la pensée* », écrit Sénèque dans une lettre à Lucilius. La pensée en habit n'est plus que rhétorique. Le style est l'élan, le geste, la pensée même !

« *Le meilleur style est celui qui se fait oublier.* » (Stendhal) Certes, dans le projet beylien. Mais dirait-on seulement que la meilleure poésie ou la meilleure musique, est celle qui se laisse oublier ? Sans style, sans singularité assumée jusqu'au juste paroxysme, il n'y aurait plus d'un côté que l'abbé Delille et que l'horloge municipale de l'autre. C'est justement le comble du style stendhalien que de *se faire oublier*, sa stratégie dramatique inimitable.

Les bonheurs d'écriture au fil d'une prose narrative sont ces petites illuminations du style qui, ailleurs, feront un haïku ou le meilleur d'un poème. Ainsi chez un Jules Renard, caricaturiste hors pair qui écrit comme Bonnard dessinait :

Tellement insensible qu'elle cousait son doigt à l'étoffe.

Un cheval éclate de rire dans la nuit.

Son nez à l'air plus vieux que le reste de sa figure.

Le lis est blanc même la nuit.

Une pie propriétaire de tout un pré.

Plus tard, dans la nuit, les flammes s'apaisent et j'écoute les invisibles lévriers du vent emporter les cendres vers cette famille d'arbres...

Ou du côté de Nerval :

Cette vie est un bouge et un mauvais lieu. J'ai honte que Dieu m'y voie.

Chez Chateaubriand encore :

Alexandre créait des villes partout où il courait : j'ai laissé des songes partout où j'ai traîné ma vie.

Tous mes jours sont des adieux.

Hiéroglyphes. Un sceau mis sur les lèvres du désert.
(*Mémoires d'outre-tombe*)

La vieillesse est une voyageuse de nuit : la terre lui est cachée ; elle ne découvre plus que le ciel.
(*Le Génie du christianisme*)

Et chez André Breton, son disciple léonin :

Je me souviens que Victor Hugo, à une époque sombre de sa vie, a pensé que les cailloux pouvaient être les morts. Il y en a tant, en effet, qui ne nous disent plus rien. Mais, en revanche, d'autres comme ceux-ci : une agate-mousse qui recèle clairement un fragment de partition musicale, un quartz, un autre quartz, un toujours autre quartz dans sa splendeur romane de toute-lumière, une labradorite toute glacée d'ailes de morphos. Si ce sont aussi là des morts, qui sont-ils ?
(*Alouette au parloir*)

Ou encore, sur une fréquence d'onde plus déliée, au hasard des lettres de Katherine Mansfield, la vagabonde expirante aux yeux de jacinthe :

Les lézards abondent par ici. J'en connais un gros, un parfait crocodile en miniature, qui fait le guet sous les feuilles, au coin de la terrasse. Je l'ai observé aujourd'hui alors qu'il sortait en flânant et avalait une fourmi. Si vous aviez vu les petites mâchoires, le battement vif de la langue, le grand poulx onduleux juste au-dessous de l'épaule ! Et ses yeux ! Ils écoutaient. Comme il ne trouvait plus de fourmis, il a frappé un coup de sa patte de devant, puis, voyant que je l'observais, il a cligné de l'œil, positivement, et s'est éclipsé.
(Lettre à J.M. Murry, Menton, 27 septembre 1920)

Chez Julien Gracq, toujours :

Le temps, là-haut, affectait la lenteur de l'enfance. Un jour était un jour, non une succession d'instantants distincts les uns des autres mais une longue coulée d'acier jaillie de la gueule incandescente de l'aube.

La couleur au bout des doigts

Gustave Flaubert, dans une lettre de voyage à l'ami Louis Bouilhet, s'interroge sur les intentions de sa pythie : « ... *je ne sais où j'en suis*, écrit-il. *Je me sens quelquefois anéanti (le mot est faible) ; d'autres fois le style limbique (à l'état de limbe et de fluide impondérable) passe et circule en moi avec des chaleurs enivrantes. Puis ça retombe.* » En voyage à Constantinople, Flaubert se laisse happer par des tourbillons d'impressions en tenant la barre haute : c'est qu'il cherche désespérément son sujet entre un cimetière ottoman et des ruines antiques : « *J'ai le mot sur le bout de la langue et la couleur au bout des doigts.* » Un sujet c'est d'abord une intuition quasi cénesthésique, la fameuse couleur jaune. Mais il faut bien se décider pour une destination :

À propos de sujets, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même et ça m'emmerde considérablement :

- 1° Une nuit de Don Juan à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes ;
- 2° l'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire baiser par le Dieu. C'est la plus haute mais elle a des difficultés atroces ;
- 3° mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de choux et de quenouilles, au bord d'une rivière grande comme l'eau de Robec.

Flaubert n'est vraiment satisfait d'aucun de ses trois plans, mais leur parenté d'idée le turlupine : « *Dans le premier, l'amour inassouvissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique. Dans le second, même histoire, seulement on s'y baise et l'amour terrestre est moins élevé en ce qu'il est plus précis. Dans le troisième, ils sont réunis dans la même personne ; et l'un mène à l'autre ; mon héroïne seulement en crève de masturbation religieuse après avoir exercé la masturbation digitale.* » Les trois sujets prendront figure plus tard après moult transformations, le premier dans un récit de jeunesse, le deuxième à travers *Salammbô*, le troisième avec *Madame Bovary*.

Il n'empêche que leur parenté d'idée eût autorisé quelque ardente synthèse. Il n'est pas trop tard pour écrire une fiction qui prenne en compte les trois propositions dans leur contexte.

La floraison du moi

La conscience et la lucidité ne sont pas des paysages clairs.
Jean-Marie G. Le Clézio

Depuis saint Augustin, l'écriture du moi a pris bien des visages avant de se figer devant le miroir du réalisme d'époque. Casanova, Rousseau, Chateaubriand, Constant, Nerval ou Amiel avaient des ambitions qui excédaient infiniment la culture narcissique dépressive propre au genre autofictionnel en vogue. L'espèce de prescience différée de soi, auquel se vouèrent Michel Leiris ou le Sartre des *Mots*, serait plutôt l'asymptote périlleuse du vide : un exercice lointainement libérateur. Katherine Mansfield, elle, fit de l'introspection une méditation impressionniste sur les signes du détachement, en soi pathétique parce que tout empreinte du sentiment d'un proche départ. Dans une page prémonitoire, elle fustige l'abandon aux marécages de la biofiction et nous suggère en

passant un sujet en or : « *n'être que le petit commis d'un hôtel sans propriétaire, dont la tâche consiste à inscrire les noms des clients capricieux et à leur donner les clefs* » Le roman des moi(s) qui se succèdent et cohabitent en moi ! Leur offrir un hôtel louche, sans direction affichée : ils vont et viennent, du grand dehors au secret des chambres, impérieux ou équivoques, tandis que le petit commis s'interroge, avec ses clefs attachées à des plaques de cuivre qu'il lui faut distribuer au petit bonheur, dans l'ignorance où il se trouve des préséances, des droits avérés ou non, et des désirs cachés de cette étrange clientèle.

Du temps où les albums d'autographes étaient à la mode – de somptueux volumes reliés en peau souple, avec des feuillets aux teintes si délicates que chaque sentiment tendre avait son ciel particulier, couleur de coucher de soleil pour s'y évanouir ou mourir – la vogue de ce conseil rusé, ambigu, embarrassant : « *Sois sincère avec toi-même* », faisait le désespoir des collectionneurs. C'était si monotone, si ennuyeux, de voir la même chose répétée par écrit six fois de suite. Et puis, même si ç'avait été du Shakespeare, cela n'empêchait pas que ce fût – Oh l'âge d'innocence – terriblement évident. En effet, il s'ensuit, comme la nuit succède au jour, que si l'on est sincère vis-à-vis de soi-même... Sincère vis-à-vis de soi-même ! – Mais quel soi-même ? Lequel de mes nombreux moi – car voilà où l'on semble en venir. Vraiment, avec les complexes, les refoulements, les réactions, vibrations et reflets, il y a des moments où je me sens réduite à n'être que le petit commis d'un hôtel sans propriétaire, dont la tâche consiste à inscrire les noms des clients capricieux et à leur donner les clefs.

Malgré tout, d'après certains symptômes, nous sommes plus résolu(e)s que jamais à déchiffrer notre moi particulier et à vivre d'après lui. *Der Mensch muss frei sein* – libre, sans attaches, seul. N'est-il pas possible que la rage de confessions, d'autobiographies et surtout de souvenirs de la toute première enfance, s'explique par notre persistante et cependant mystérieuse croyance en un moi continu, permanent, qui n'est pas affecté par tout ce que nous acquérons ou éliminons, un moi qui pousse sa pointe verte parmi les feuilles mortes, à travers le terreau ; le bouton écaillé perce des années d'obscurité, jusqu'au jour où la lumière le découvre, libère la fleur, et alors nous sommes vivants – nous avons notre floraison sur terre. C'est l'instant pour lequel, en somme, nous avons existé jusque-là – l'instant d'une sensation directe, où l'on est le plus soi-même et le moins personnel. (Juillet 1920)

Katherine Mansfield, *Cahiers de notes* (traduit par Germaine Delamain)

Bon avocat, mauvais voisin

La rêverie... est-il bien possible d'arrêter au passage cette personne fuyante, qui entend ne profiter de rien aussi bien que de nos moments d'inattention ? Chacun sait qu'elle a son palais très haut dans l'air et que ce palais est des plus mobiles.

André Breton, *Alouette au parloir*

Il y a toujours un rêve qui veille.
Louis Aragon

Le plus brave des hommes, oserait-il regarder, en plein dans les yeux, un hippocampe, point d'interrogation à tête de cheval, tout droit sorti des profondeurs à la surface du rêve ?

René Crevel, *Paul Klee*

À prendre au pied de la lettre pour leur géniale interférence dans un récit onirique, ces trois propositions surréalistes ne doivent pas nous faire oublier la mécanique impérieuse de l'inspiration, en phase avec le principe d'affinité paradoxale : toute divergence sert au rapprochement, c'est même l'art de la métaphore. Les bifurcations sémantiques font image. L'analogie impossible est la plus forte, la plus troublante. Nous sommes tous l'avocat inspiré de nos songes, mais nous cohabitons mal avec nous-mêmes. Écrire c'est chercher l'autre soi qui nous manque. Jusque dans la plus extrême vigilance, *un rêve veille* en nous, seulement occupé de l'alliance des contraires.

Vous dites que vous n'êtes pas capable d'écrire. Comment le savez-vous ? C'est ce que je pense toujours, mais dès que je me retrouve devant une feuille de papier, ça va quand même, tant bien que mal. Quand on est animé par un souvenir, les mots viennent tout seuls, on ne sait pas d'où, on s'étonne soi-même d'avoir trouvé un mot percutant, et de joie de l'avoir trouvé on en trouve plusieurs autres.

August Strindberg, *Correspondance*.

Si tu écris ta vie, chaque page devrait apporter quelque chose dont personne n'a jamais eu vent.

Élias Canetti, *Le cœur secret de l'horloge*.

Écrire ou s'agripper au vent sans autre privilège, sachant que ce qu'on appelle le style n'est qu'un art vertigineux de la défaillance.

« *En la nouveauté de ses images, dit à peu près Bachelard, le poète est toujours origine de langage.* » C'est tout ce que l'on attend du poème (comme un air, une chanson qui porterait cet accent inconnu, cette mélodie du fond des temps pour dire le drame humain toujours singulier, car seule la disparition révèle le secret perdu de l'identité, de ce grain de cosmos si éphémère auquel il est donné d'effleurer un instant ce beau, tragique mystère de la dépossession qui désigne l'alètheia, *si près, là-bas*, comme un doigt d'enfant sur un cristal de neige.

L'orage des métaphores seul éclaire la nuit agitée de la langue.

Hubert Haddad est né à Tunis en 1947 et a suivi ses parents dans leur exil à Paris. Il est l'auteur d'une œuvre protéiforme couvrant tous les champs de la littérature – tout à la fois poète (dont : *La Verseuse du matin*, Dumerchez, 2014, Prix Mallarmé), novelliste (les *Nouvelles du jour et de la nuit*, Zulma, 2011), romancier (récemment *La sirène d'Isé*, Zulma, 2021 ; et *L'invention du diable*, Zulma, 2022), historien d'art, dramaturge, essayiste, auteur de l'inclassable *Nouveau Magasin d'écriture* (Zulma, 2006). Grand Prix 2013 de la SGDL pour l'ensemble de l'œuvre.

Jean-Yves Laurichesse

Des univers particuliers

Au risque de ne pas aller dans le sens du courant, qui semble faire passer les questions de forme au second plan, voire les ignorer purement et simplement, ma réponse à la question posée est clairement : non, le style n'est pas « de droite », pas plus d'ailleurs qu'il n'est de gauche ou du centre ! En vérité, que vient faire la politique dans cette histoire ?

J'ai toujours aimé les grandes œuvres littéraires pour leur style autant que pour leur contenu, tout simplement parce qu'ils sont indissociables (je m'excuse de répéter cette évidence). Je m'en tiens à ce que dit Proust : « Le style n'est nullement un enjolivement comme le croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. » (entretien avec Élie-Joseph Bois, 1913). On me dira que Proust est un écrivain « bourgeois ». Sans doute, socialement, mais peu importe : il est des plus grands, et l'un des maîtres de la modernité, qui pourtant a plus souvent penché « à gauche ».

Mais prenons quelques exemples. Dans l'entre-deux-guerres, Bernanos est de droite, Giono de gauche : cependant, pour l'un comme pour l'autre, écrire est d'abord se confronter au langage, travailler la matière des mots, c'est-à-dire inventer un style personnel, capable d'exprimer poétiquement la Grâce pour l'un, la Nature pour l'autre (je simplifie). Dans l'après-guerre, Claude Simon, qui a signé le Manifeste des 121 « sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », est-il moins styliste, quand il bâtit ses longues phrases brassant les sensations et les souvenirs, que Marguerite Yourcenar, au style plus classique, mais tendu comme la corde d'une lyre, dont les positions politiques sont plutôt conservatrices ? Non, mais leurs styles comme leurs univers sont évidemment différents.

On devine l'arrière-pensée de cette critique du style (car le déclarer « de droite » vaut bien sûr condamnation) : toute recherche formelle, c'est-à-dire tout écart par rapport à la norme, à la langue comme simple outil de communication, serait « élitiste » car inaccessible au peuple (c'était déjà le dogme du « réalisme socialiste » en vogue à l'époque stalinienne, avec le résultat que l'on sait). Pour être compris des gens « simples », il faudrait écrire « simplement ». Mais en réalité, quel mépris pour le peuple – de la part de gens eux-mêmes nourris de culture et issus des meilleures formations ! Au contraire, il faut faire en sorte, par un enseignement qui ne renonce pas à l'exigence, d'amener le plus grand nombre d'élèves à la compréhension des usages complexes de la langue écrite, leur donner une vraie culture littéraire, afin qu'ils puissent un jour choisir librement (car tous n'auront pas le goût de la littérature, quelle que soit leur origine sociale).

Et puisque le récent prix Nobel de littérature a relancé ce débat, je ne prétendrai pas, comme certains, qu'Annie Ernaux « n'a pas de style », mais que son choix d'une écriture qui refuse les effets est encore un choix de style, qui correspond à sa vision du monde et à la fonction qu'elle assigne à la littérature, l'une et l'autre éminemment politiques (ce

qui à mes yeux en réduit tout de même singulièrement la portée). Doit-on pour autant juger à cette aune toute la littérature ? Je ne le pense pas, et persiste à attendre d'elle la « révélation », par l'invention de styles nouveaux, d'autres « univers particuliers ».

Jean-Yves Laurichesse est né à Guéret en 1956. Il est romancier, essayiste et critique, professeur émérite de littérature française moderne et contemporaine, spécialiste de Giono et de Claude Simon. Derniers romans : *Les Chasseurs dans la neige* (Ateliers Henry Dougier, 2018), *Retour à Oppedette* (Le temps qu'il fait, 2021), *Les Noces rouges selon Bruegel* (Ateliers Henry Dougier, 2022). Et en essai : *Lignes de terre. Ecrire le monde rural aujourd'hui* (Lettres Modernes Minard /Classiques Garnier, 2020).

Jacques Lèbre

Style, mon beau miroir

Le style est-il de droite ? Allons donc ! Le style, maintenant, aurait une opinion politique ? C'est l'écrivain qui est de droite, ou de gauche comme Annie Ernaux, et non pas son style. Le style soutient le propos, il n'est pas lui-même le propos ; il est le support, et non pas le fait. Si l'on peut voir l'eau bouillir dans une casserole, on n'a jamais vu bouillir la casserole elle-même. Le propos peut être évidemment orienté, mais le style, lui, reste neutre par rapport à cette orientation. Il est une façon d'organiser les mots, il n'est pas ce que disent les mots une fois qu'ils sont organisés en phrases. Confondre ce qui est dit avec la façon dont c'est dit reviendrait à se demander si la langue (et non plus le style) est de droite ou de gauche. Voit-on l'impasse ?

Le style, j'ai bien peur qu'il soit réservé à ceux qui se regardent écrire dans le miroir ; ce miroir qu'il faut toujours briser puis traverser au risque, sinon, de ne rencontrer personne. Miroir, mon beau miroir, ma phrase est-elle assez belle, assez bien peignée ? D'un point de vue négatif, ou péjoratif, le style, s'il est recherché pour lui-même, peut être associé à une insincérité de l'auteur. D'un point de vue positif, il se pourrait que ce qu'on appelle style corresponde à la personnalité de l'auteur (il faut que je sente quelque chose derrière ce que je lis). « *On reconnaît souvent un excellent auteur, quoi qu'il dise, au mouvement de sa phrase et à l'allure de son style, comme on peut reconnaître un homme bien élevé à sa démarche quelque part qu'il aille* », écrivait Joseph Joubert. Il pouvait dire aussi, d'une façon assez laconique : « *En littérature, il ne faut pas faire le beau.* » Le style, au fond, n'a guère à voir avec le beau, et en rechercher un peut nous désaccorder de nous-même. « *Quand on rêve de parler "simplement" de choses "simples", on ne rêve jamais que d'être en accord avec soi-même, d'être en paix. L'instrument désaccordé souffre.* », disait Paul de Roux dans *Au jour le jour*, et il ajoutait plus loin : « *Et si la seule qualité littéraire, c'était la justesse ? Ce qui est juste, c'est aussi ce qui coïncide, par là j'aperçois le lien qui unit l'écriture à la conscience.* » Je me souviens de ma toute première lecture d'un poème de Judith Chavanne, arrivé au dernier vers, j'avais éprouvé un malaise, qui ne venait pas du poème, mais de ma lecture : "Je l'ai lu trop vite", m'étais-je dit. Je l'avais donc relu, plus lentement, pour comprendre soudain que c'était le poème de Judith Chavanne lui-même qui m'avait invité à ralentir sa lecture. Sans doute est-ce cela, le style, quand un poème, par sa syntaxe, vous invite à en ralentir la lecture, afin d'y adhérer.

On pourrait retrouver, chez Paul Valéry, des propos qui nous renseignent sur ce que peut être le style, et d'abord ceci : « *Langage personnel. – Impossibilité de se confondre à autrui.* » Il est surtout étonnant de voir qu'il n'est pas loin de rejoindre Joubert, en remplaçant la démarche par la voix : « *Langage issu de la voix, plutôt que la voix du langage.* » Le style en somme, le vrai style disons, celui qui ne triche pas, c'est la voix de l'auteur, ou plutôt, c'est celui qui donne à entendre cette voix lors de la lecture. J'imagine une série de poèmes anonymes que l'on donnerait à lire à un lecteur chargé d'en reconnaître les auteurs. Il y réussirait inmanquablement pour certains (Antoine Emaz par exemple, ou bien Franck Venaille), mais pas pour d'autres. La voix ne triche pas, alors que le style peut tricher. Dans *Éphéméride*, Valérie Rouzeau écrit ceci : « *Vous pouvez réussir formellement une ode, un sonnet, ou une pièce de vers libres sur la page, dans ce*

*poème-là ne circulera pas le courant vivant de la poésie si vous n'avez pas mis du vôtre, pas forcément vos "tripes", ça peut donner le pire, mais au moins votre "patte", votre empreinte, ce qui à la fois vous confond et vous rend inconfondable. » Puis elle ajoute plus loin : « À propos de poésie, je pense que beaucoup de ce qui se publie est interchangeable et je pourrais fournir des citations (mais pas reconnaître les auteurs, les autrices en question si leurs textes n'étaient pas signés. » Poésies interchangeables donc (pas forcément mauvaises), celles où l'on ne reconnaît pas la voix de l'auteur. Faut-il remplacer le mot *style* par le mot *voix* ?*

Mais le mieux, je crois, quant au style, c'est de laisser le dernier mot à Henri Michaux dans *Poteaux d'angle*, car l'on n'a jamais fait mieux depuis, et on ne fera jamais mieux : « *Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme ? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, on fait compliment ? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement. Style : signe (mauvais) de la distance inchangée (mais qui eût pu, eût dû changer), la distance où à tort il demeure et se maintient vis-à-vis de son être et des choses et des personnes. Bloqué ! Il s'était précipité dans son style (ou l'avait recherché laborieusement). Pour une vie d'emprunt, il a lâché sa totalité, sa possibilité de changement, de mutation. Pas de quoi être fier. Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité.*

Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre. »

Jacques Lèbre est né en 1953. Vit à AUtun. Fut postier. Membre du comité de rédaction de la revue *Rehauts* ; tient la chronique « romans » de la revue *Europe*. Derniers ouvrages : *Air*, poèmes (Le Phare du Cousseix, 2019), *Le poète est sous l'escalier* (Corti, coll. En lisant en écrivant, 2021), *À bientôt*, notes 2003-2013 (Isolato, 2022).

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'irréversible, définitif et terrible »

On trouvera [les auteurs de ces extraits ci-après](#).

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](#).

**Auteurs des extraits cités en Annexe
« D'un style sans rivages » de Jean-Claude Lebrun**

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 » Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur* (Éd. de Minuit, 1990), p. 132.

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 » Richard Millet, *La gloire des Pythre* (P.O.L., 1995), pp. 13-14.

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 » Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (Flammarion, 2005), p.441.

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 » François Bon, *Décor ciment* (Éd. de Minuit, 1988), p. 8.

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 gentilhommérie, 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 rotture, fait que ces villages assez pauvres gardent je en sais quel air de *tenir leur rang* » Julien Gracq, *Carnets du grand chemin* (Corti, 1992), p. 10.

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 vieillesse 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 » Patrick Chamoiseau, *Texaco* (Gallimard, 1992), p. 30.

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 » Jean Echenoz, *Nous trois* (Éd. de Minuit, 1992), pp. 26-27.

8. « À la fois aérienne et monumentale, s'avançant 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 » Claude Simon, *L'Acacia* (Éd. de Minuit, 1989), pp 153-154.

Yaël Pachet

De la difficulté de distinguer sa gauche de sa droite

Craignant fort de dire n'importe quoi à propos de n'importe quoi, je vais commencer par gagner du temps avant de répondre à cette question en classant les trois éléments suivants :

- le style
- la droite
- l'être.

Il y a des objets mathématiques qui sont, mais qui n'existent pas. Je me demande dans quelle mesure le style n'est pas considéré ici comme une formule mathématique qui est, mais qui n'existe pas, c'est-à-dire qui ne sort pas de l'être pour se confronter au devenir, à l'espace, au temps. Dans le milieu de la mode vestimentaire, on aime parler d'un style intemporel, qui serait par conséquent sublime, suggérant que le style intemporel se serait dégagé du fonctionnement de la mode qui obéit aux lois du devenir. Mais le devenir, c'est, fondamentalement, ce qui existe.

D'ailleurs, déjà, à cet endroit, je vois une différence politique, une tendance de la gauche à considérer l'être indépendamment de l'existence et une tendance de la droite à ne prendre en considération que la réalité, c'est-à-dire le devenir, ce qui existe, ce qui littéralement sort (ex-ister) de l'être. Et se risque par conséquent à disparaître, à s'abîmer, à s'user. Et disons le mot, à mourir.

Si le style est, selon la définition qu'en donne Greimas et Courtès dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, quelque chose dont « *il est difficile, sinon impossible, [de] donner une définition sémiotique* », on peut en conclure que c'est quelque chose qui appartient plutôt à la gauche. La gauche aime beaucoup ce qu'il est impossible de définir. Elle flirte avec l'utopie, l'impossible, la part obscure.

Genette trouve dans le *Dictionnaire de stylistique de Mazaleyrat et Molinié* la définition suivante : « *Style : objet de la stylistique* » Il court à l'article « *Stylistique* » : il n'y en a pas.

Si on lit la fin de l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss (le dernier chapitre intitulé *conclusion*), on voit bien à quel point la générosité, dont il aura donné une définition sous forme d'essai et non pas de dogme, est du côté de l'irrationnel. « *Les choses ont encore une valeur de sentiment en plus de leur valeur vénale.* » « *Il faut rendre plus qu'on a reçu.* » « *Les choses vendues ont encore une âme.* » Mauss était d'obédience socialiste et défendait la sécurité sociale ; il était de cette gauche démocrate qui souhaite améliorer le système sans le détruire et qui revendique volontiers le style comme une générosité, un supplément d'âme. Mais qui, débonnaire, conviendra volontiers aussi qu'il peut s'agir dans le style d'un excès, au sens de Bataille. Mais la gauche actuelle, la seule qui a survécu au macronisme, c'est-à-dire l'extrême-gauche, n'est pas si encline que ça à envisager

cette générosité dont parle Mauss (et l'excès au sens de Bataille non plus). La générosité, c'est le fait du prince, et on peut imaginer comment l'extrême-gauche conçoit cette générosité – comme un procédé qui ne fait qu'assurer la domination du plus fort sur le plus faible.

Je ne pense pas que l'œuvre d'Annie Ernaux soit dépourvue de style. Cela me paraît absurde. Ne serait-ce que parce qu'il y a un certain nombre de lecteurs qui reconnaissent en la lisant qu'il s'agit bien là d'un livre d'Annie Ernaux. Reconnaître une voix, la distinguer des autres, c'est quelque chose qui ne demande pas une capacité d'attention très sophistiquée, mais c'est un point très important. Avant de savoir en quoi consiste le style d'un auteur, il faut déjà qu'il soit reconnaissable. Si Annie Ernaux n'avait pas de style, les lecteurs ne la distingueraient pas des autres auteurs.

Roland Barthes, lors de sa leçon inaugurale au collège de France (en 1977) affirme (d'un ton de voix extraordinairement placide) :

Le pouvoir est le parasite d'un organisme trans-social... cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir de toute éternité humaine, c'est le langage, ou pour être plus précis son expression obligée, la langue... le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, car nous oublions que toute langue est un classement et que tout classement est oppressif... Ce que je fais est la conséquence de ce que je suis. La langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler c'est assujettir... La langue n'est pas épuisée par le message qu'elle engendre. Elle fait entendre autre chose que ce qu'elle dit : la voix têtue, dominatrice, de la structure, de l'espèce en tant qu'elle parle... La langue comme performance n'est ni réactionnaire, ni progressiste, elle est tout simplement fasciste. Le fascisme ça n'est pas empêcher de dire c'est obliger de dire.

Ailleurs, dans *L'Ancienne rhétorique*, Barthes écrit ceci :

La Rhétorique est née de procès de propriété. Il est savoureux de constater que l'art de la parole est lié originellement à une revendication de propriété, comme si le langage, en tant qu'objet d'une transformation, s'était déterminé non point à partir d'une subtile médiation idéologique (comme il a pu arriver à tant de formes d'art) mais à partir de la socialité la plus nue, affirmée dans sa brutalité fondamentale, celle de la possession terrienne : on a commencé – chez nous – à réfléchir sur le langage pour défendre son bien.

Je relis *La Place* d'Annie Ernaux, qui raconte la mort de son père. Il me semble voir dès les premières pages, ce qui manifeste, selon moi, un style. Une conduite. Un choix. Par exemple, je remarque qu'il n'y a que deux images. Au début, Ernaux évoque « *le mois de juin étouffant de sa mort* ». Ce n'est d'ailleurs pas une image à proprement parler, le mois de juin a été chaud et c'est celui de sa mort. Mais en lisant, on fait le lien, on fabrique quelque chose comme un début d'image. Et à la fin du chapitre, il y a cette figure : « *son costume bleu sombre lâche autour du corps, il ressemblait à un oiseau couché...* »

Je vois dans ces pages de multiples effets de scansion, de démarrage, de césures et, surtout, une chute. D'une certaine manière, je reconnais un style à la manière dont un texte se termine. La chute, c'est aussi, en haute-couture, la façon dont un tissu tombe. Pour Christian Dior, c'était l'essentiel. Pour les peintres de la renaissance italienne aussi.

Il y a pour ceux qui pratiquent un instrument, une façon de phraser, comme si au-dessus

de la phrase (mais aussi bien en dessous), une certaine ligne, une façon d'avancer, un art de relier s'exprimait. Si l'on regarde les chefs d'orchestre – Genette imagine d'ailleurs (dans *Fiction et diction*) qu'on remplace un chef d'orchestre par un professeur de gym : la différence sautera aux yeux – on voit quelque chose : la façon dont la pensée musicale avance. Ça peut donner des mouvements convulsifs ou passer au travers d'une quasi immobilité ; dans les deux cas, on voit ce qui ne se voit pas, ce qui ne s'écrit pas, ce qui n'est peut-être pas signifié par un code : le phrasé, l'art d'aller d'un endroit à un autre, d'un début de phrase à sa fin. L'art du temps. Il me semble qu'Annie Ernaux *phrase*, elle qui dit qu'elle veut tuer la phrase française. Elle feint de renier son propre style, identifiant l'attention qu'elle porte à la conduite de sa pensée (que nous sommes nombreux à avoir remarquée dans ces romans, en particulier les premiers) à une socialité bourgeoise qu'elle refuse, à laquelle, en tout cas, elle ne veut pas s'identifier. Elle fait pourtant très attention dans ses textes à la distribution des mots, à leur succession. Ce que Barthes appelle *ordonner* et dont il fait l'outil d'une domination. Il s'agit bien de dominer quelque chose, mais afin de le soulever, ou plutôt de lui faire parcourir le temps. Le temps d'une phrase. Le temps d'un roman.

Annie Ernaux fait attention à la scansion des paragraphes, à l'effet saisissant d'une chute, ou comme dans l'exemple que je donne, dans ce début de *La Place*, à l'apparition, au dernier moment, au moment où précisément son père ne voit plus rien, où « *son visage d'homme aux yeux grands ouverts et fixes de l'heure suivant sa mort avait déjà disparu* », d'une image, à l'apparition d'une image. Tout ça est évidemment le résultat d'une réflexion sur son écriture. Je n'en crois pas un mot lorsqu'elle assujettit sa propre production littéraire à coups de formules, dont je remarque, là aussi, qu'elles obéissent toujours à une rhétorique, qui est aussi un style. Mais reconnaître qu'elle a un style serait, si l'on va au bout des arguments de ceux qui prennent pour argent comptant ses déclarations, reconnaître qu'Annie Ernaux est d'une certaine manière, malgré tous ses efforts pour tuer la phrase, malgré son obstination à dénoncer le pouvoir, y compris d'une certaine façon dans ses propres textes, de droite. Ce dont on s'abstiendra, bien sûr.

Yaël Pachet est née en 1968 à Orléans. Écrivaine et critique littéraire (*La Quinzaine Littéraire*, *En attendant Nadeau*). Derniers ouvrages : *Ce que je n'entends pas* (Aden, 2012), *Le peuple de mon père* (Fayard, 2019).

Éric Pessan

Petit traité de style et de politique

Alfred Le Poittevin, avocat et poète, mort en avril 1848 aurait assez vite disparu des histoires de la littérature s'il n'avait été un ami de Gustave Flaubert, avec lequel il a échangé un assez grand nombre de lettres (on connaît 40 lettres manuscrites de Flaubert, et 16 réponses de Poittevin). Ainsi, le 20 septembre 1845, Flaubert écrit à son ami : « *J'ai lu hier soir dans mon lit le 1^{er} vol. de Le Rouge et le Noir, de Stendhal. Il me semble que c'est d'un esprit distingué & d'une gde délicatesse. Le style est français. Mais est-ce là le style le vrai style ce vieux style qu'on ne connaît plus maintenant*¹. »

À lire Flaubert, Stendhal serait dépositaire du vrai style, ce vieux style français, il serait donc de droite si l'on en croit une rumeur insistante selon laquelle l'effort stylistique serait un marqueur d'idées politiques. Seulement, Stendhal lui-même se déclarait volontiers adhérent du centre-gauche, sauf en art, où ses *opinions, en peinture, sont celles de l'extrême gauche*, comme il l'écrit lui-même dans sa critique du Salon de 1824².

Allons bon, le précieux Stendhal écrit comme un type de droite, se définit au centre et considère ses goûts esthétiques à l'extrême gauche ?

Le style est-il de droite ? Si j'en avais le courage, je pourrais écrire un texte argumenté pour répondre à la question ; il me faudrait d'abord définir ce qu'est le style pour, ensuite, voir comment cette part de liberté laissée dans l'expression peut augurer du positionnement politique de son auteur ; en partant de l'idée reçue selon laquelle le minimalisme, le degré zéro, voire la platitude de l'expression seraient à gauche, tandis que l'emphase, la phrase longue, le lyrisme et l'emploi d'un vocabulaire compliqué seraient des marqueurs d'une pensée ancrée à droite.

À ce niveau-là de mon exposé, je citerais des exemples puis des contre-exemples afin de démontrer que toute pensée basique est faussée. Le regretté Antoine Emaz³ au sujet de Pierre Bergounioux écrivait : « *Bergounioux par exemple est tout autant capable d'une envolée de lignes avec concordance des temps sans faille que d'un brusque stop sur une phrase averbale de trois-quatre mots courts* ». Bergounioux qui peut construire d'impeccables phrases à l'architecture classique s'est assez exprimé sur l'état du monde pour que l'on puisse en déduire qu'il est de gauche, voire d'extrême-gauche. Il n'entre pas dans les cases où l'on voudrait ranger les auteurs.

Et en conclusion, je dirais que toute assertion qui partage le monde en deux camps (« *ceux qui ont un pistolet chargé et ceux qui creusent*⁴ ») est au mieux une paresse, au pire une malhonnêteté.

Seulement, le débat m'ennuie un peu et j'ai envie d'en revenir à celle dont la soi-disant absence de style a été mille fois dénoncée par les pisse-froids : Annie Ernaux. Ce que l'on reprochait à Annie Ernaux, ce serait quoi ? L'usage de phrases courtes, d'un vocabulaire simple ?

Justement, dans la préface de son anthologie *Tout le monde se ressemble*⁵, Emmanuel Hocquard, cite la poétesse Russe Anna Akhmatova qui écrivait : « *Le poète travaille sur un matériau si difficile : la parole... Vraiment, rendez-vous compte : le poète doit travailler avec les mots dont se servent les gens pour s'inviter à prendre le thé.* »

Et Hocquard ajoute : « *Je trouve cette remarque désobligeante envers les buveurs de thé. Personnellement, je n'aime pas le thé mais il ne me viendrait pas à l'esprit de reprocher à ceux qui en boivent d'utiliser les mêmes mots que ceux dont je me sers pour écrire. Et si justement, c'était une chance – et non un handicap – que les mots qui servent à écrire de la poésie soient les mêmes que ceux dont on se sert pour s'exprimer dans la vie de tous les jours ? Et si, on renonçait, vraiment, à vouloir donner un sens plus pur aux mots de la tribu ?* »

Annie Ernaux utilise les mots de la tribu pour ce qu'ils sont : des mots communs et familiers. On peut être poète en utilisant ces mots communs, tout comme on peut être romancier et artiste en utilisant le langage qui sert à boire le café ou à commander un verre de blanc dans un troquet. Et ce n'est pas si facile d'utiliser les mots de la tribu, les constructions syntaxiques quotidiennes, c'est un travail, c'est une écriture, c'est un style à part entière, en fait, c'est-à-dire (au risque de me répéter) l'usage d'une liberté servant à s'exprimer tout en restant dans les normes et règlements de la langue. En vérité, lorsque je lis Annie Ernaux, je lis une écriture, singulière, c'est-à-dire un style, son style à elle, qui refuse la grandiloquence comme la prétention, mais qui – parce qu'il l'objet d'un choix et d'un travail – correspond exactement à ce que l'on peut définir comme étant un effort de style ; on aboutit donc à un joli sophisme : puisqu'elle a incontestablement du style, Annie Ernaux est donc de droite (si vous lisez un jour ces lignes, Annie, j'espère que vous me pardonneriez).

Le débat devient alors un peu vain, je crois que ce que l'on reproche à Annie Ernaux (outre le fait d'être une femme, mais ceci est une autre histoire) ce n'est pas d'avoir un style de gauche, mais d'être de gauche, de creuser l'infra-ordinaire⁶ des sensations et du quotidien, de se préoccuper de justice sociale et de donner une histoire aux gens qui, autrefois, n'en avait pas.

La littérature de notre époque jouit d'une immense liberté, elle est dense, diverse, contradictoire, il faut une sacrée prétention ou un sacré aveuglement pour oser dire que l'on sait détecter à coup sûr la pensée politique d'un auteur en lisant une poignée de phrases écrites de sa main. Pour ma part, je pense que les gens qui divisent les gens en deux camps sont forcément de droite.

¹ La correspondance de Flaubert, avec fac-similé de chaque lettre, est disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr>

² « Salon de 1824 », in *Mélanges, III - Peinture, Œuvres complètes* (Édito-Service, Genève, 1972, pp. 5 et 7).

³ *Cuisine*, Publie.net.

⁴ *Le bon, la brute et le truand*, Sergio Leone.

⁵ POL, 1997.

⁶ George Perec, *L'infra-ordinaire* (Seuil, 1989).

Éric Pessan est né en 1970 à Bordeaux. Auteur d'une cinquantaine de romans, nouvelles, pièces de théâtre, fictions radiophoniques, recueils de poèmes et essais, dont récemment : *Qui verrait la terre de loin*, roman (Fayard, 2022), *Le long des fissures* (avec Patricia Cartereau, L'Atelier Contemporain, 2023), *Untoten* (L'Attente, 2023), ainsi que d'ouvrages pour la jeunesse : *Le Poème de Fernando* (Thierry Magnier, 2022).

Jean-Claude Pinson

Styles : au pluriel

Que *tel* style de *tel* écrivain (moyennant un raccourci entre littérature et politique qui mériterait d'être interrogé) puisse être dit « de droite », on peut sans doute l'entendre. Mais le soutenir à propos du style *en général*, c'est méconnaître que la notion n'a d'existence qu'au pluriel ; n'existe que déclinée selon un infini nuancier.

Le style est-il, comme l'ornement, un « crime » ?

De cette vision caricaturale (*le* style serait nécessairement « de droite »), on peut néanmoins essayer de saisir quelques ressorts.

Un détour par l'architecture, notamment, peut y aider. On se souviendra alors d'Adolf Loos et de sa formule fameuse affirmant que « l'ornement est un crime » (1908). S'en prenant à l'architecture viennoise de son temps, à son goût de la décoration pâtissière, il invitait à faire table rase de tout ornement et prônait le *dépouillement*, la « beauté de la pierre nue ». Son jugement envisageait l'architecture sous un angle à la fois historique, politique et éthique. Historique : la modernité architecturale est le point d'aboutissement d'une évolution qui voit la « disparition de l'ornement sur les objets d'usage ». Politique : l'ornement, en tant qu'il est de l'ordre du luxe et du superflu, est « de la force de travail gaspillée ». Moral : il est une forme de mensonge, imposant le règne de la façade, maquillant la ville à la façon d'un « village Potemkine ».

Pour peu qu'on assimile la notion de style à celle d'ornement, il est tentant de transposer la position de Loos dans le domaine littéraire. On dira alors que le style, compris comme ornement, est un « crime », qu'il est nécessairement bourgeois et de droite, tandis qu'à l'inverse le dépouillement (l'écriture « plate ») est nécessairement « populaire », « démocratique » (anti-élitiste), « progressiste » (de gauche) et esthétiquement juste, « authentique »¹.

On ajoutera que si cette disqualification du style (décrété de droite *nécessairement*) a aujourd'hui tant de force, c'est que l'époque se révèle propice à une idéologisation à outrance de la littérature². Imprégnés d'une vision agonistique où la politique se définit d'abord par une logique de l'opposition ami/ennemi (selon une théorie de Carl Schmitt aujourd'hui reprise à gauche par Chantal Mouffe), certains s'empressent d'étendre au champ littéraire les dichotomies et polarisations extrêmes venues du champ politique : le style à droite, l'écriture « plate » à gauche.

Éthologie, anthropologie, « poétique »

À première vue séduisante, l'analogie assimilant style et ornement est cependant quelque peu abusive. Elle méconnaît en particulier deux choses. D'une part, que le style se conjugue foncièrement *au pluriel* ; et d'autre part que la notion excède de beaucoup le seul champ esthétique ou poétique. Elle n'est pas l'apanage de la seule stylistique, et vaut dans des domaines très éloignés de la chose politique.

Prise dans son sens le plus large (et pas seulement étroitement littéraire), la notion de style prend sens au plus loin de tout étiquetage politique. C'est d'abord dans les domaines éthologique et anthropologique qu'on peut en repérer la pertinence. Elle désigne alors des manières d'être, des formes de vie, animales comme humaines. Étudiant (dans *Mille plateaux*) les mœurs d'un oiseau d'Australie nommé *scenopoïetes dentirostris*, Deleuze et Guattari montrent comment « l'oiseau musicien », « l'oiseau magique ou d'opéra », manifeste un style qui est plus qu'une simple signature. « L'ethos, ajoutent-ils, est à la fois demeure et manière, patrie et style ».

Si « l'art n'attend pas l'homme pour commencer », comme disent nos deux auteurs, *a fortiori* la notion de style pourra-t-elle valoir dans l'ordre anthropologique, au plan « éthique » (celui des formes des vies) comme au plan esthétique (celui des œuvres d'art). On aura ainsi recours à la notion de style pour décrire la façon dont tel ou tel individu sans cesse invente, dans le cadre de formes de vie plus ou moins instituées, la singularité de ses façons et rythmes propres, apportant à la vie générale cette nuance qui fait de chacun, idéalement, en droit, potentiellement, un artiste de sa propre existence. Si le passage du plan « poétique » au plan poétique ne coule pas de source, du moins la notion de style aide-t-elle à jeter entre les deux une passerelle.

Adossée à cet arrière-plan éthologique et anthropologique, la notion *littéraire* de style peut alors être comprise sans être d'emblée réduite à ce jugement politique hâtif qui veut la classer à droite. On peut (on doit) la conjuguer au pluriel. Il n'y a pas *le* style, connoté politiquement à droite, mais *des* styles, qu'on peut bien ensuite diversement répartir sur un échiquier politique. « Plate » ou riche en métaphores et autres figures de rhétorique, une écriture vaudra d'abord pour ses qualités esthétiques, indépendamment de sa manière, de l'école à laquelle on pourrait la rattacher. On pourra ainsi admirer aussi bien la « platitude », le dépouillement, de l'écriture d'un Beckett que la phrase au lexique surexact et à la syntaxe très travaillée d'un Gracq.

Ce passage au pluriel peut d'ailleurs valoir aussi en *intension* (et non plus seulement en extension) pour juger de l'évolution d'une œuvre. C'est ainsi que Walter Benjamin a pu parler d'un style singulier du vieux Goethe chez qui la phrase en vient à se rapprocher des structures syntaxiques du turc ou du groenlandais, et qu'Adorno de son côté a mis en évidence le *Spätstil* (style tardif), marqué par la « puissance dissociative », du dernier Beethoven.

Du style comme art de la nuance

« On pourrait définir le style comme la pratique écrite de la nuance (ce pour quoi le style est mal vu aujourd'hui) », affirmait Barthes en 1979, dans son cours sur *La Préparation du roman*.

Certes, il serait naïf de penser que la notion de nuance puisse être indemne de toute contamination par le champ politique et son discours. Comme le remarquait Foucault, « le moindre discours est toujours pris dans le réseau des rapports interdiscursifs » ; il est toujours tributaire d'un ensemble qui constitue son « archive » (je reprends le mot de Foucault). En atteste la manière dont la notion (celle de nuance) est aujourd'hui instrumentalisée à droite afin de décrédibiliser toute critique radicale du système capitaliste.

Mais, dans l'esprit de Barthes, il y a bien une autonomie relative de la littérature. En

l'occurrence, elle possède en propre une capacité à résister, par le style, à tous les usages idéologiques qui peuvent être faits de la langue, non seulement dans le domaine politique, mais plus largement à tous les niveaux de la vie sociale. « L'effort au style », en tant que « science des nuances et des moires » est en mesure de défaire l'emprise des stéréotypes (des « briques » préfabriquées) que véhiculent les divers usages idéologiques du langage. Comme « *diaphorologie* », le style s'emploie à déjouer les pièges de la *doxa*, de la « grosse opinion droite, dite *bon sens* ». Et Barthes de poursuivre par un plaidoyer pour la poésie. Elle lui apparaît en effet (du moins dans l'optique du haïku dont il propose dans son cours l'analyse) comme « une pratique de la subtilité dans un monde barbare » ; comme telle, ajoute-t-il, loin d'être « décadente », elle se révèle « subversive et vitale ».

Équivoque de l'aura

Barthes complète sa définition de la nuance en précisant qu'elle est « ce qui irradie, diffuse, traîne (comme le beau nuage d'un ciel) ». En d'autres termes, elle n'est pas circonscrite à sa seule littéralité : elle ne cesse de s'excéder. Elle possède en somme un effet *auratique* ; elle suscite, à même sa présence écrite, l'appel d'un ailleurs, d'un lointain (Barthes parle d'un « tourment du vide – ce pour quoi, ajoute-t-il, elle déplaît tellement aux esprits "positifs" »).

Si tel est le cas, il y a bien alors quelque chose comme une *magie* du style. Or celle-ci ne peut pas, dans le contexte du désenchantement moderne, ne pas être suspecte. N'est-elle pas en effet synonyme de tromperie, de mystification, de régression ; n'est-elle pas pourvoyeuse d'illusions détournant de la noirceur du réel et de la dénonciation que cette noirceur exige ? Et dans ce cas, ne faut-il pas, cette aura, en « désinfecter » l'œuvre d'art (comme le voulut *et ne le voulut pas* un Walter Benjamin, tiraillé entre marxisme brechtien et messianisme juif) ? C'est bien toute la difficulté, toute l'équivoque, du style comme écriture de la nuance : il lui faut défaire l'aura, rompre avec l'ornement et combattre la tentation d'enjoliver les choses. Mais en même temps qu'ainsi, « tourmenté par le vide », il « fait » le négatif, le style continue malgré tout de produire des phrases dont la puissance « irradiante » trouent la platitude du réel. Et peu important alors les moyens qui sont les siens : *plusieurs* sont les styles qui font qu'une œuvre littéraire se rend capable d'échapper à ce que Mallarmé appelait la prose du journal et, avec elle, au règne impérial de la marchandise. – *Plusieurs* : cela (pour en rester à la seule prose) peut signifier aussi bien l'écriture la plus désaffublée, la plus sobre (plutôt que « plate ») façon Beckett, que celle aujourd'hui, plus luxuriante, d'un Pierre Michon.

¹ Dès lors qu'on regarde les choses d'un peu plus près, on ne manquera pas toutefois de très vite se heurter à nombre de difficultés, notamment au plan anthropologique. Que fera-t-on par exemple de ces remarques de Loos à propos du tatouage : « Aujourd'hui le tatouage est un signe de dégénérescence et n'est plus en usage que chez les criminels et les aristocrates dégénérés » ?

² Si la chose n'est pas inédite, elle prend cependant des formes nouvelles, qui ne sont plus exactement celles de l'engagement d'antan.

Jean-Claude Pinson est né en 1947. Poète et essayiste. Derniers ouvrages : *Alphabet cyrillique*, poésie (Champ Vallon, 2016), *Là (L.-A., Loire-Atlantique), Variations autobiographiques et départementales*, suivi de *Frères oiseaux*, récits (Joca Seria, 2018), *Sur Pierre Michon, Trois chemins dans l'œuvre* (Fario, 2020), *Pastoral, De la poésie comme écologie* (Champ Vallon, 2020), *Vita poetica* (Lurlure, juil. 2023).

Catherine Rey

D’où est-ce qu’on écrit ?

Le style est-il de droite ? La question est assez amusante. À la vérité, le style n’est pas plus de droite que le foie gras est de droite, et que les rillettes sont de gauche. Le style d’un écrivain ne reflète ni sa condition sociale ni ses opinions politiques. Pourquoi ? Parce que le style n’a rien de spontané. Il est le fruit d’une réflexion. Le *style* obéit aux codes de bonne conduite langagière appris en famille, à l’école, puis à l’université. C’est le passeport vers le pays du bien écrire qui permettra, une fois la frontière franchie, d’être accepté dans la catégorie des *vrais auteurs*, ceux qui savent *bien* écrire justement parce qu’ils ont *du style*. En outre, les écrivains ont généralement fait des études, souvent littéraires – et s’ils n’ont pas étudié les Lettres, ce sont de grands lecteurs, une qualité qui vaut tous les diplômes. Il semble donc peu probable qu’un écrivain digne de ce nom ne se soit jamais posé la question du style.

Si le style n’est qu’un élément de surface, l’écrivain s’exprime en revanche à partir d’un noyau intime, une sorte d’ADN qui est sa véritable identité et dont les manifestations émergent de temps à autre dans *son style*, et qui parfois le trahissent. Dans ce code génétique se combinent de nombreux éléments où se trouvent non seulement l’influence des auteurs qui ont formé sa pensée, mais aussi son milieu d’origine, la langue qu’on y parlait (français classique, *mauvais* français, patois, créole, etc...), son lieu de naissance (Paris, province française, pays étranger, etc...), le métier qu’il exerce, le lieu où il est au moment où il écrit (Paris, Cergy, province française, pays étranger, prison, camp de détention, etc...), ses préjugés de classe, sa *place* c’est-à-dire sa position dans la société, sa *place* dans le milieu littéraire, son âge, s’il a été témoin des grands tournants historiques du siècle dernier (Seconde guerre mondiale, guerre d’Algérie, Mai 68, etc.), son genre (femme ou homme), ses dispositions ou non à la vie spirituelle, sa religion, et j’ajouterais son orientation sexuelle. Cet agrégat d’éléments dont la liste est loin d’être exhaustive constitue le noyau originel d’où s’énonce la pensée d’un auteur, car l’écrivain est certes un animal solitaire, mais c’est aussi un être humain qui n’est qu’une petite partie d’un grand tout. Il vient de quelque part, c’est-à-dire qu’il écrit à partir d’un lieu précis même s’il n’en a pas conscience.

L’attribution du Prix Nobel de Littérature à Annie Ernaux a fait l’objet d’une polémique. On critique l’auteur pour son « écriture plate ». De telles critiques émanent de ceux qui ne l’ont visiblement pas lue. La maîtrise de son *style*, la tenue de son propos, le choix et la précision de son vocabulaire, la construction de ses livres où il n’y a jamais de temps mort ; tout y est parfait. On a dit de cette polémique – qui a éclaté en France – qu’elle était sexiste. Et si elle n’était rien d’autre qu’une querelle de classe ? Ce que je crois volontiers. La citadelle Littérature a traditionnellement été habitée par des aristocrates et des bourgeois qui avaient assez de rentes pour s’accorder le temps de penser et d’écrire. Il va sans dire que ce beau monde, presque exclusivement parisien, était masculin. Les femmes ont fait figure d’exception jusqu’à une époque très récente. Ces auteurs écrivaient donc à partir d’une position de « surplomb » – pour reprendre l’expression de Marie-Hélène Lafon – lorsqu’il s’agissait de décrire non seulement les femmes, mais aussi la classe ouvrière ou paysanne, le monde des journaliers, des chômeurs, des gens de la rue,

des marginaux ou des immigrés.

Or il se trouve que depuis quelques décennies, un bataillon de gens de peu, souvent des petits provinciaux dont beaucoup habitent *toujours* la province, sont entrés dans la citadelle Littérature. Ce sont des femmes et des hommes qu'on nomme aujourd'hui des transfuges de classe, disons des rescapés du monde d'en bas. Ni leur père ni leur mère n'était Conseiller culturel à l'Elysée ou patron d'usine. Ils viennent d'un milieu de paysans, d'immigrés, de réfugiés politiques, d'ouvriers d'usine, de petits commerçants, d'instituteurs ou de professeurs. Ces auteurs-ci ont développé leur curiosité intellectuelle – et sont devenus conséquemment écrivains, grâce à l'école et grâce à la lecture. Ils sont dans l'impossibilité de parler d'une « position de surplomb » parce que cette position-là, ils ne l'ont tout simplement jamais occupée.

Que nous disent ces auteurs ? Ils nous disent que nous sommes entrés dans une nouvelle « ère du soupçon ». En 1956, Nathalie Sarraute soupçonnait les auteurs qui s'évertuaient à écrire comme Balzac car les temps avaient changé. Il était impossible désormais d'ignorer l'influence de Joyce, de Proust ou de Freud. À leur tour, les nouveaux auteurs nous disent que les temps ont changé. Nous sommes entrés dans une seconde ère du soupçon grâce aux penseurs de la modernité comme Susan Sontag, Judith Butler, Pierre Bourdieu ou Michel Serres. Cette nouvelle littérature, une narration non-fictionnelle basée sur la vie de l'auteur, jette un regard neuf sur la société en nous parlant de « vies minuscules » ainsi que les appelle Pierre Michon. On y découvre le quotidien d'un garçon de ferme ou d'un patron de café. On y devine les difficultés rencontrées par un jeune homosexuel dans un milieu qui le rejette. On y apprend à quel point la passion amoureuse peut nous grandir ou nous avilir. On nous rappelle les difficultés qu'une femme rencontrait lorsqu'elle voulait avorter. On nous remémore les préjugés de classe qui stigmatisaient une divorcée, les obstacles qu'une femme devait surmonter quand elle voulait s'affranchir de son milieu où elle était condamnée à être mère au foyer ou destinée à travailler en usine comme sa mère et sa grand-mère avant elle. On nous dit l'histoire de toutes celles qui ont été marginalisées ou ridiculisées par le milieu littéraire parce qu'elles n'étaient que des femmes. Ces œuvres adoptent de nouveaux dispositifs narratifs : le fragment, le journal intime, le récit bref, la description de photos. Leurs auteurs utilisent les outils de la sociologie. C'est une littérature du moi sans nombrilisme car elle parle à tout le monde et sa visée est universelle. L'auteur ne renie plus rien de ce qui l'a formé ; il puise directement dans son noyau originel, ce code génétique qui le constitue.

Il y a certes beaucoup d'auteurs qui se plaisent encore à dissimuler leur origine par pudeur, ou pour échapper aux quolibets ; et en effet, rien ne vaut le *beau style* d'une langue décorative pour se faire accepter dans le sérail. Quand l'on désapprouve l'affaiblissement du style de certains romans contemporains rédigés dans une langue pauvre, on a raison. La nouvelle littérature dont je parle est différente. Elle adopte volontairement *le style* d'un langage qui revendique son origine sociale et géographique en employant ses mots, ses expressions, ses régionalismes, ses registres de langue, car elle dit le monde d'en bas avec les mots d'en bas. Dans *La place* par exemple, les expressions du père de Annie Ernaux sont imprimées en italique, sans commentaires. L'auteur refuse de « prendre le parti de l'art » dans un style qui trahirait la classe à laquelle son père appartenait. Elle écrit sans fioritures. Sans folklore. Et sans la fameuse *petite musique* qui est la marque de la fiction traditionnelle.

Par bonheur, la littérature contemporaine qui se moque des normes du *beau style* nous

parle car elle fait acte d'humilité et d'humanité afin de regarder son prochain sans mépris, sans haine et sans sexisme. Si elle a de l'humour, elle n'est jamais cynique. Elle vient de la marge et s'écrit dans la marge. Elle ne sera sans doute jamais digne de l'Académie Française. Peu importe ! Elle nous parle, car elle sonne juste. Le livre n'est plus une coquille vide dont l'élégance du style cache la misère du propos. On m'objectera qu'elle n'est rien d'autre que le fruit d'une époque ! C'est faux. Elle reflète l'adéquation d'un *style* à son époque : elle est souvent ramassée, dépouillée, rythmée. Son ancêtre a certainement été Marguerite Duras. Et puis sont venus Albertine Sarrazin, Violette Leduc, Christiane Rochefort, Pierre Michon, Jean Rouaud, Annie Ernaux, Lydie Salvayre, Catherine Poulain, Marie-Hélène Lafon, et tant d'autres excellents auteurs. Beaucoup de femmes dans ma liste, me direz-vous. Oui, c'est vrai. J'aime la littérature des femmes. Elle est culotée, différente, authentique. Elle assume ce qu'elle écrit.

Catherine Rey est née en 1956. Elle vit en Australie. Romancière (en français et en anglais). Derniers ouvrages : *Les Extraordinaires aventures de John Lofty Oakes* (Joëlle Losfeld/Gallimard, 2010), *Plus calme que le sommeil* (Le Temps qu'il fait, 2011), *The Lovers* (Gazebo, Sydney, 2018). À paraître : *Where I am, kid, there is no pain* (Gazebo, Sydney, oct. 2023).

Olivier Rolin

Facile à dire...

« De gauche », « de droite » : ces distinctions politiques, c'est peu de dire qu'elles me paraissent littérairement inopérantes. Les utiliser, c'est essayer de puiser de l'eau avec une paire de tenailles. Le style sépare, singularise, distingue : ce serait « de droite » ? Le style est une déviance, un écart, un refus de faire marcher la langue au pas : ce serait « de gauche » ? Quelle blague... Si par « style » on entend fanfreluches, ornementation, tarabiscotages, ce n'est ni de gauche ni de droite, c'est simplement ridicule. Si on désigne par là un « effort », c'est pathétique. Mais si on pense à ce qui rend la phrase « inchangeable », comme dit Flaubert, à ce qui balance au lecteur le « coup de poing » qu'il évoque dans une lettre (à Louise Colet, je crois), dont on met du temps à se remettre, on ne se demande pas si c'est un crochet du gauche ou du droit. On encaisse, on essaie de répliquer.

Facile à dire...

Olivier Rolin est né en 1947 à Boulogne-Billancourt. Romancier, lauréat de plusieurs prix dont le Femina pour *Port-Soudan* (Le Seuil, 1994). Ses œuvres complètes ont été réunies en 2012 en deux volumes sous le titre générique *Circus* (Le Seuil, vol 1 : 2011, vol. 2 : 2012). Derniers ouvrages : *Extérieur monde* (Gallimard, 2019) et *Vider les lieux* (Gallimard, 2022). Il est aussi essayiste (dont *Bric et broc*, Verdier, 2011) et auteur, en collaboration avec Élisabeth Kapnist, d'un film documentaire : *Solovkii, la bibliothèque disparue*.

Alain Roussel

Questions de style

À John Cage

- Qu'est-ce que le style ?
Le style est-il de nationalité française ?
Lui faut-il un passeport pour voyager d'une langue à l'autre ?
Y a-t-il des passagers clandestins du style ?
Pourquoi le style est-il au masculin alors que beaucoup de femmes écrivent mieux que les hommes ?
Combien de phrases doit mesurer un style pour être reconnu comme style ?
Le style a-t-il un sexe ?
Peut-on mourir pour un style ?
Le style a-t-il droit à la paresse ?
Faut-il être besogneux pour avoir un style ?
Le style se mérite-t-il par le travail sur la langue ou par une sorte de grâce ?
Avoir « l'écriture facile », comme l'écrit Éluard, est-il vraiment préjudiciable au style ?
En quoi une écriture laborieuse aurait-elle plus de style qu'une autre ?
L'effort au style est-il de droite ?
Un poète qui a naturellement du style est-il à ce point suspect qu'il doive lutter contre son style pour essayer de mal dire ?
En d'autres mots, pourquoi mal écrire quand on sait si bien écrire ?
Se poser des questions sur le style est-il une manière d'avoir du style ?
L'absence de style est-elle encore un style ?
Avez-vous encore beaucoup de questions à poser sur le style ?
Le prix Nobel de littérature donne-t-il du style à une œuvre ?
Peut-on parler du style d'Annie Ernaux par oui-dire et mieux que d'autres, sans avoir lu l'un de ses livres ?
Les détracteurs d'Annie Ernaux ont-ils toujours du style ? Et ses admirateurs ?
Lire Annie Ernaux le soir peut-il aider à s'endormir ?
S'en prendre au style d'Annie Ernaux est-il une manière détournée de l'encenser et de donner envie de la lire ?
Les écrivains de droite écrivent-ils de la droite vers la gauche et ceux de gauche de la gauche vers la droite, ou inversement ?
Le style a-t-il une opinion politique ?
Quelle écriture est la plus plate, celle de Annie Ernaux ou de Marguerite Duras ?
La provocation est-elle un style ?

Alain Roussel est né en 1948. Poète et prosateur, il est l'auteur d'une trentaine de livres. Dernières parutions : *La vie Secrète des mots et des choses* (Maurice Nadeau, 2019), *Arachné* (Les Lieux-Dits, coll. Le Loup bleu, 2022), *Le texte impossible*, suivi de *Le vent effacera mes traces* (Arfuyen, 2023). Il est également critique et collabore régulièrement à *Europe*, *En attendant Nadeau* et au site *À la littérature*. Blog personnel : [Passager clandestin de la pensée](#).

Jean-Philippe Toussaint

Précision

Le style est-il de droite ? Ma foi. Pas plus que la rigueur, pas davantage que la précision. Si j'ai choisi de placer le théorème de Pythagore en épigraphe de *La Salle de bain*, c'est par choix esthétique. L'inspiration m'en est venue de la lecture d'une analyse du théorème de Pythagore dans *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco, que je lisais pendant que j'écrivais le roman. L'idée était de revendiquer un idéal stylistique par un théorème mathématique. En effet, quoi de plus simple, de plus ramassé et de plus absolu qu'un théorème ? Je voulais que l'épigraphe soit emblématique de mon style littéraire : l'objectif était de dire une expérience de la réalité de la manière la plus concise et la plus complète possible. Paradoxalement, la rigueur de Pythagore rejoint le classicisme de Boileau. Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, n'est-ce pas. Il est vraiment extraordinaire, le théorème de Pythagore, d'un simple point de vue stylistique. Il est difficile, voire impossible, d'exprimer avec autant de précision une vérité aussi fondamentale en aussi peu de mots.

Jean-Philippe Toussaint, romancier et réalisateur, est né en 1957 à Bruxelles. Prix Médicis pour son roman *Fuir* (éd. de Minuit, 2005). Derniers romans : *La Clé USB* (éd. de Minuit, 2019), *Les Émotions* (éd. de Minuit 2020). Ses romans sont traduits en plus de vingt langues. Il a réalisé quatre longs métrages pour le cinéma. En 2012, il a présenté au Musée du Louvre à Paris l'exposition *Livre/Louvre*. Site personnel : <http://www.jptoussaint.com>.



© Éditions Obsidiane

18, chemin du camp gaulois
Château
89500 Bussy-le-Repos

18 Juin 2023

ISSN 2116-0805