



Études de stylistique anglaise

12 | 2018

La Société de Stylistique Anglaise (1978-2018) : 40 ans de style

“Motley’s the only wear”* : le stylisticien en habit d’Arlequin. La stylistique au risque de la complexité : “The Piano Teacher’s Pupil”** de William Trevor

Claire Majola-Leblond



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/450>

DOI : 10.4000/esa.450

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2018

Pagination : 79-103

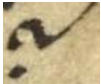
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Claire Majola-Leblond, « “Motley’s the only wear”* : le stylisticien en habit d’Arlequin. La stylistique au risque de la complexité : “The Piano Teacher’s Pupil”** de William Trevor », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 14 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/450> ; DOI : 10.4000/esa.450

“Motley’s the only wear”¹ :
le stylisticien en habit d’Arlequin.
La stylistique au risque de la complexité :
“The Piano Teacher’s Pupil”² de
William Trevor

Claire MAJOLA-LEBLOND
Université Jean Moulin Lyon 3
ERIBA - GREI
EA 2610
Université de Caen



*Punctus interrogativus*³

Curiosity d’Alberto Manguel s’ouvre sur cette pensée à propos de l’une des premières représentations du point d’interrogation dans un manuscrit médiéval : « It looks like a staircase ascending towards the top right in a squiggly diagonal from a dot at the bottom left. Questioning elevates us » (Manguel 2015, 4). Notre point d’interrogation s’est retourné ; notre plume, après un détour par le haut, plonge ensuite vers le bas ; après une courte respiration suspensive, elle conclut sur un point, point d’assertion qui aujourd’hui se substitue à la ligne de fuite ascendante originelle en une illusoire tentative de nous mettre à l’abri de nos incertitudes...

¹ William Shakespeare 1599, *As You Like It*, II, 7, 35.

² Publiée dans l’édition du 26 Juin 2017 du *New Yorker*, quelques mois après sa disparition, le 20 Novembre 2016.

³ *Punctus interrogativus* XII^e siècle ; The British Library Board, BL Cotton Domitian i, fols. 2-55: 55v.

Pourtant, comme Hustvedt (2016, 340) le rappelle, dans le sillage de Simone Weil, le doute est moteur de la pensée. « Doubt is not only a virtue in intelligence, it is a necessity » écrit-elle dans son dernier ouvrage, *A Woman Looking at Men Looking at Women*. L’essai central « The Delusions of Certainty » se donne pour objectif majeur la remise en questionnement de l’héritage de Descartes, de cette division entre corps et esprit qui envahit, à notre insu insiste-t-elle, l’ensemble de nos schémas de réflexion. Cette organisation binaire tend à l’hégémonie : oppositions inné /acquis, nature /culture, masculin /féminin, juste/faux, passé/présent, ego/alter, sciences exactes/sciences humaines... L’appel de Snow dans *The Two Cultures* à jeter des ponts entre le monde des sciences et celui des lettres a donné naissance à quelques passeurs intrépides et passionnants, dont Hustvedt, mais leur position d’inclassables Arlequins reste périlleuse et l’émergence de leur voix difficile et souvent trop confidentielle :

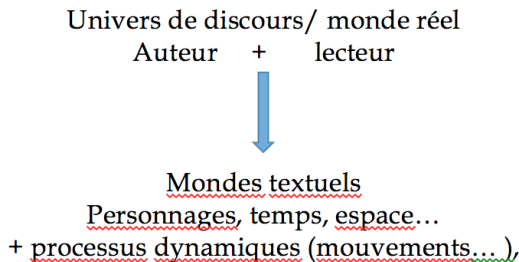
In the last decade or so, I have repeatedly found myself standing at the bottom of Snow’s gulf, shouting up to the persons gathered on either side of it. The events that have precipitated my position in that valley generally fall under that pleasant-sounding rubric ‘interdisciplinary’. Time and again, I have witnessed scenes of mutual incomprehension or, worse, out-and-out hostility. (Hustvedt 2016, viii)

Les études de stylistique, si elles n’échappent que difficilement à la vision binaire du monde, restent un espace vivant d’expérimentation et de jeu libre avec des concepts et des modèles venus d’ailleurs, révélant une extrême plasticité. La boîte à outils du stylisticien est un véritable « Bardabrac », comme dirait le plus célèbre des narratologues, résultat de multiples héritages, insondable richesse, mais aussi risque immense de confusions et de désordres. Ce quarantième anniversaire de la Société de Stylistique Anglaise est une occasion, non seulement de se réjouir de la vivacité des études de stylistique, mais aussi de s’interroger sur la nécessité de négocier quelques virages essentiels au risque de rester à s’ennuyer au bord du chemin. « Tout ce qui ne se régénère pas dégénère » se plaît à prévenir Morin (2004, 224). Pendant longtemps, j’ai embrassé, en compagnie du Jean-Pierre Richard des *Microlectures*, un vœu de myopie ; aujourd’hui, sans le renier, j’y ajouterai, physiologie d’un quarantième anniversaire oblige, un vœu de presbytie ; il s’agit de reculer afin d’ajuster les perspectives, s’aventurer sur un autre paradigme pour tenter de dessiner les processus complexes qui font de la stylistique le plus précieux, le plus délicat des outils d’interprétation et d’exploration de ce qui restera néanmoins toujours, comme nous le verrons avec l’une des ultimes

nouvelles de William Trevor, « The Piano Teacher's Pupil », l'intangible mystère du texte.

Au début était le blanc ou le noir, le paradigme de disjonction

L'univers dans lequel s'est développé la stylistique est frappé du sceau du binarisme : fond/forme, discours/histoire, diégèse/narration, langue/parole, auteur/lecteur, narrateur/personnage, homodiégétique/hétérodiégétique... infinie litanie d'oppositions hier indispensables, aujourd'hui parfois problématiques. Un exemple : la récente théorie des mondes textuels, reprise de Paul Werth⁴, distingue l'univers de discours du/des monde(s) textuel(s) ; l'univers de discours correspond au monde réel, inclut auteur et lecteur ; le monde textuel correspond à la représentation mentale créée par le texte ; on y trouve des *world-building elements*, destinés à planter le décor (espace, temps, objets, personnages...) et des *function-advancing propositions* qui représentent tous les mécanismes qui font avancer le récit. Une modélisation possible en



pose d'emblée une double question.

Où placer le narrateur ? Il ne saurait ontologiquement appartenir au monde réel du discours. Il est créature de l'auteur, pourtant, c'est bien son discours qui crée les mondes textuels ; le narrateur homodiégétique appartient ontologiquement au monde textuel, mais qu'en est-il du narrateur hétérodiégétique ? Serait-ce une invitation à enfin (re)donner vie

⁴ Voir Sorlin (2014, 176-181) pour une reprise synthétique de cette théorie.

à ce « narr-auteur » proposé par Lokranzt (1973) dans son étude de Nabokov, *The Underside of the Weave* ?

La deuxième question, non moins essentielle, concerne la position du lecteur. Limiter sa présence aux côtés de l’auteur dans l’univers de discours contredit en tous points l’expérience de lecture qui le transporte aux côtés des personnages dont il partage joies et peines, au cœur même du monde textuel. Cette translation pose cependant à nouveau le problème de l’hétérogénéité ontologique ; un personnage et un lecteur ne sont clairement pas du même monde, encore moins qu’un narrateur et un auteur.

La solution offerte par Genette (2004) pour rendre compte de ces passages entre l’intradiegétique (alias « monde textuel ») et l’extradiegétique (alias « univers de discours »), est ce qu’il qualifie de « scandale » (31) de la métalepse ; et de conclure :

Cette transfusion perpétuelle et réciproque de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle et d’une fiction à une autre, est l’âme même de la fiction en général et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers. (131)

Il ne reste plus qu’à appliquer le principe nabokovien de toujours mettre la « réalité » entre guillemets⁵ et à ouvrir ce que Hustvedt nomme, dans le sillage de l’espace transitionnel de Winnicott, « espace des possibles », « potential space [...] where novel reading happens and where fictional characters live » (Hustvedt 2016, 447). La création d’un tel espace est certes un coup porté au paradigme de disjonction dans le monde d’une certaine stylistique. Mais le temps est sans doute venu de substituer à une pensée analytique, étymologiquement dé-tissante, une pensée systémique, com-plexe, tissante qui distingue sans disjoindre ; l’objet fait alors place au projet, l’ensemble au système, la structure à l’organisation, la disjonction à la conjonction, et toute description s’affirme comme nécessairement description d’un observateur, observateur inévitablement invité à s’observer observant.

⁵ Remarque essentielle pourtant glissée entre parenthèses dans la postface de *Lolita*, « On A Book Entitled *Lolita* » : « ‘reality’ (one of the few words which mean nothing without quotes) » (Nabokov [1956]).

Du « ou » au « et », le paradigme de complexité et le bégaiement de la langue

Dans son *Introduction à la pensée complexe* Morin (2005, 21) rappelle :

La complexité est un tissu⁶ (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple.

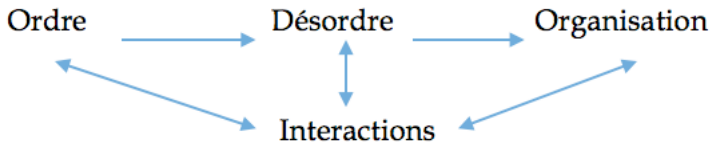
Or un texte, étymologiquement est également un tissu, un tissage, un enlacement (*textus*). La complexité offre donc a priori un outil d'interprétation textuelle des plus légitimes. Elle se présente comme une théorie de l'organisation :

L'organisation est un agencement de relations entre composants ou individus qui produit une unité complexe ou système, dotée de qualités inconnues au niveau des composants ou individus. (Morin 1977, 103)

Le système résultant est lui même décrit comme un processus d'auto-éco-ré-organisation. L'auto-organisation lui permet de produire les processus internes qui lui assurent de perdurer ; l'éco-organisation consiste pour le système à aller puiser dans son environnement l'énergie et l'information nécessaires ; la ré-organisation représente la dimension historique du système, sa transformation.

Concevoir un texte comme système complexe met au premier plan les innombrables dynamiques de recomposition internes à l'œuvre et les processus d'interprétations afin de rendre compte des phénomènes d'émergence de sens. Le tétragramme proposé par Morin (2008, 213) montre bien l'inséparabilité des notions disjointes qui sous-tendent la dialogique centrale de la complexité : ordre/désordre/organisation :

⁶ Tous les passages soulignés dans cette étude le sont par moi ; les passages en caractère gras sont ainsi dans les originaux.



Dans la perspective qui est la nôtre, toute interprétation introduit un désordre dans l'ordre initial du texte, désordre qui appelle à des (ré)organisations ; l'ensemble du système étant soumis à toutes sortes d'interactions. Tout en restant dialogique, articulant des logiques antagonistes, concurrentes et complémentaires, la connaissance complexe relie les éléments ; elle est reliance⁷. Elle s'intéresse aux rapports entre le tout et les parties, le tout étant autre chose que la somme des parties. Elle accueille un principe d'émergence, de récursivité, ainsi qu'un principe d'incertitude.

Lire un texte à l'aune de la pensée complexe, c'est véritablement changer de paradigme⁸. Ainsi, ce n'est plus un paradigme de disjonction qui contrôle la logique du discours de l'interprétation de l'œuvre mais un paradigme de conjonction.

On retrouve au détour du chemin Deleuze et « la conjonction ET, ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice [...] ET...ET...ET... (Deleuze 1996, 16). Là où Morin parle d'« organisation », Deleuze choisit l'« agencement » :

Qu'est ce qu'un agencement ? c'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers les âges, des sexes, des règnes – des natures différents. Aussi la seule unité de l'agencement est le co-fonctionnement : c'est une symbiose, une « sympathie ». Ce qui est important ce ne sont jamais les filiations mais les alliances et les alliages ; ce ne sont pas les hérédités, les descendance, mais les contagions, les épidémies, le vent. (Deleuze 1996, 84)

⁷ « La notion de reliance [...] comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement et en donnant un caractère actif à ce substantif. 'Relié' est passif, 'reliant' est participant, 'reliance' est activant » (Morin 2004, 239).

⁸ La définition du paradigme que donne Morin est éclairante : « un paradigme est une relation logique (inclusion, conjonction, disjonction, exclusion) entre un certain nombre de notions ou catégories maîtresses. Un paradigme privilégie certaines relations logiques au détriment d'autres et c'est pour cela qu'un paradigme contrôle la logique du discours. Le paradigme est une façon de contrôler à la fois le logique et le sémantique » (Morin 2005, 147).

C'est ainsi qu'il décrit l'écriture :

Ecrire n'a pas d'autre fonction : être un flux qui se conjugue avec d'autres flux – tous les devenirs-minoritaires du monde. [...] L'unité réelle minima, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'agencement. C'est toujours un agencement qui produit des énoncés [...] c'est cela agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur. Etre au milieu. (1996, 62 ; 65-66)

C'est également en ces termes que peut s'entendre la lecture.

L'infinie altérité du lecteur

Le texte se conçoit ainsi agencement complexe (auto-éco-ré-organisé) d'éléments hétérogènes (lecteur, auteur, narrateur, personnages, espaces-temps...). Y sont à l'œuvre les divers principes de la dialogique, de la reliance et de la récursivité. S'y révèle le principe d'émergence, émergence d'une radicale altérité.

L'une des modélisations les plus éclairantes des interactions auteur/lecteur/ texte a été proposée par Lecercle (1999, 75) dans le troisième chapitre, « Alter Ego », de *Interpretation as Pragmatics*. Il s'agit de la structure ALTER :



- (1) The text [T] is the centre of the structure, the most important actant.
- (2) Author [A] and reader [R] are effects of the text (the outward pointing arrow indicates this).
- (3) There is no direct relationship between reader and text, text and author: they are filtered (the square bracket indicates this) by language [L] and by the encyclopaedia [E] which have pride of place over author and reader.
- (4) In concrete situations of discourse, the ALTER structure will interpellate subjects, let us call them EGOs, to occupy the A and R positions, but only one at a time. Through a necessary illusion [...] this interpellation appears to come from the opposite pole of the structure. The reader is interpellated by the representation she constructs in the place of the author; the author is interpellated by the representation of the readers she fantasises.

Si la linéarité de la représentation fait bien émerger l'acronyme, elle semble moins rendre justice à la multidirectionalité des forces qui animent

ALTER, système, agencement peut-être sans doute plus que structure.
Une modélisation, inspirée de la modélisation initiale⁹, en

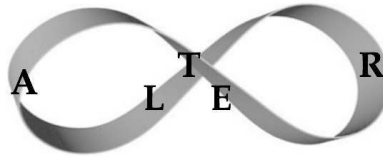


Fig.1: Agencement ALTER

invite à une lecture multidirectionnelle, pertinente dans le contexte de la complexité ; le ruban de Moebius en forme d’infini est une invitation à visualiser la récursivité du phénomène d’interpellation tout en ouvrant à l’écrivain comme au lecteur le risque d’une promenade en équilibre sur quelques lignes d’erre deleuziennes.

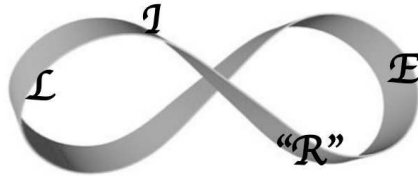
C’est d’infini ajustement dont il est question dans la lecture comme dans l’écriture d’un texte qui se révèle non seulement tissu, mais toujours entrelacs¹⁰. La double définition que Manguel (2015, 9) donne de la lecture et de l’écriture complète la perspective :

The art of reading is in many ways opposed to the art of writing. Reading is a craft that enriches the text conceived by the author, deepening it and rendering it more complex, concentrating it to reflect the reader’s personal experience and expanding it to reach the farthest confines of the reader’s universe and beyond. Writing, instead is the art of resignation. The writer must accept the fact that the final text will be but a blurred reflection of the work conceived in the mind, less enlightening, less subtle, less poignant, less precise. The imagination of the writer is all-powerful, and capable of dreaming up the most extraordinary creations in all their wishful perfection. Then comes the descent into language and in the passage from thought to expression much-very much- is lost.

Le lecteur créateur de mondes et de « réalités » s’invite en position initiale.
Le nouvel agencement ainsi obtenu, LIRE ressemblerait à cela :

⁹ Modélisation tentée à l’invitation de cette remarque de Lecercle : « J’aime beaucoup l’idée que j’ai produit un modèle qu’ensuite les collègues bricolent » (Sorlin 2016, 54).

¹⁰ Ce que Bolens (2008, 36-37) dit de la lecture de l’entrelacs peut s’appliquer plus généralement à toute lecture: « La répétition des signifiants et de leurs synonymes dessine des lignes qui s’entrecroisent pour ensuite disparaître et refaire surface plus loin, semblables aux entrelacs picturaux des enluminures médiévales [...] Lire un entrelacs consiste à porter attention à des signifiants dont la réitération indique qu’ils jouent un rôle distinctif dans la construction de la narration».

Fig.2: Agencement \mathcal{LIRE}

Le Lecteur (L) grâce aux processus d'interpellations qui le con-voquent, (l'appellent) à l'inter-prétation (I) crée une/sa propre « Réalité » (« R »), en résonance toujours incertaine avec celle de l'écrivain (E). Le terme d'interprétation qui vient du latin *inter* et *pretium* (le prix, la valeur), entre ici en résonance avec la remarque de Lecerclé sur l'origine de la structure ALTER et le processus d'interpellation : « le but était de montrer que le sens se construisait comme une transaction entre les deux co-énonciateurs, entre l'auteur et son lecteur, qui changeaient de position à chaque fois » (Sorlin 2016, 49). Narrateurs et personnages sont médiateurs de ces processus au cœur du texte, mais l'ultime créateur est le lecteur¹¹. *Esse percipi est ?* Pas exactement.

Un détour par les neurosciences et la découverte des neurones-miroirs¹² invite à un recentrage sur l'Autre. Gallese, cité par Husvedt (2016, 314) explique : « we should abandon the cartesian view of the primacy of the ego and adopt a perspective emphasizing that the other is as co-originally given as the self ». Qui sont les « autres » du lecteur ? L'auteur certes, mais aussi, et peut être avant tout les personnages ; c'est entre eux et nous que s'ouvre cet « espace des possibles », ce « we-centric space between self and other » décrit par Gallese et repris par Husvedt (2016, 391-392 ; 399) :

¹¹ A propos de l'interpellation et de la contre-interpellation, Lecerclé précise : « Je suis effectivement assigné à une place par les interpellations mais à cette place, il y a du jeu, et pas seulement du je, par le fait que je suis assigné à plusieurs places à la fois par plusieurs interpellations. Il y a donc du jeu entre les interpellations et c'est ce qui me permet de me réapproprier l'idéologie qui m'interpelle » (Sorlin 2016, 57). Lire, et donc inter-préter, au sens de choisir d'attribuer une valeur, n'est ce pas, en fin de compte, se positionner au cœur de ce jeu ?

¹² Voir Rizzolatti et Sinigaglia (2008) pour une histoire complète des recherches sur les neurones-miroirs.

Every work of fiction inhabits the realm of both I and You – on what I call the axis of discourse or in the **between-zone** [...] Meanings in a novel are not limited to dictionary definitions. They are also found in the muscular, sensory, emotional realities of the human body. [...] together reader and book form a collaboration of meanings, which have no objective reality but create yet another between-zone, an intersubjective exchange, which sometimes succeeds and sometimes fails [...] In reading a novel, as in writing one, we shift our perspective and enter a world of another person to travel with her or him for the duration of the book. The story’s truth or falseness lies in a resonance that is not easily articulated, but it is one that lives between reader and text – and that resonance is at once sensual, rhythmic, emotional and intellectual. And this is possible because we are [...] imaginative beings who can leap out of ourselves and, for a while at least, become someone else, young or old, sane or mad, woman or man.

Ce devenir- autre, Husvedt l’entend littéralement, nous enjoignant à prendre le virage de la corporéité¹³. Toute lecture est incarnée et les sensations (d)écrites sur la page, inévitablement ressenties par le lecteur¹⁴ ; c’est ce qu’expliquent Wojciehowski et Gallese (2011, 7), traçant le passage de l’intentionnalité et de la théorie de l’esprit, Theory of Mind (ToM) à ce qu’ils nomment Feeling of Body (FoB) :

FoB is the outcome of a basic functional mechanism instantiated by our brain-body system, **Embodied Simulation**, enabling a more direct and less cognitively-mediated access to the world of others.[...] According to this hypothesis, intersubjectivity should be viewed first and foremost as intercorporeity.¹⁵

Il y aurait donc une forme d’incarnation du lecteur dans la narration voire d’incarnation de la narration chez le lecteur grâce aux mécanismes complexes des neurones-miroirs comme l’explique Gallese (2011, 197) :

It has been proposed that our brain-body systems are equipped with a pre-rational, nonintrospective process – Embodied Simulation – generating a physical and not simply « mental » experience of the minds, motor intentions, emotions, sensations, and lived experiences of other people, even when narrated.

¹³ « Personally, I think the corporeal turn is a move in the right direction » (Hustvedt 2016, 338).

¹⁴ Pour une étude plus spécifiquement consacrée aux rôles et effets des neurones miroirs chez le lecteur, voir Majola-Leblond 2015a.

¹⁵ Ce qui nous renvoie à la conception phénoménologiste de la relation et à la notion d’intercorporéité. Voir Merleau-Ponty (1960, 259-295), « Le philosophe et son ombre ».

C'est ainsi que dans l'agencement LIRE proposé plus haut, au (I) d'Interprétation viennent s'ajouter le (I) d'Intersubjectivité accompagné du (I) d'Intercorporalité.

Le texte, un système chaotique ?

Il y a bientôt trente ans, Iser (1989), à la page 3 de *Prospecting, From Reader Response to Literary Anthropology*, posait la question cruciale de l'analyse stylistique :

How shall we then describe the dynamic character of a text? Can one, in fact assess the keen disturbance so often experienced when reading serious literature?

Le texte y est conçu comme agencement complexe (*dynamic*), engendrant un déséquilibre profond, aigu (*keen disturbance*), qui vient s'inscrire dans le corps et l'esprit (*experienced*) du lecteur par l'intermédiaire du discours (*reading*) ; notre rôle étant de décrire le phénomène (*describe*) et d'en évaluer la portée (*assess*).

Témoigner des incessantes et subtiles métamorphoses du lecteur face à la complexité des mouvements et des humeurs d'un texte invite à une promenade le long de rivages peut-être un peu moins familiers. En combinant le double agencement ALTER, qui prend l'auteur (A) comme point d'origine et trace les mouvements d'interpellation et LIRE, qui part du lecteur (L) et s'intéresse aux mouvements d'interprétation, on obtient la figure suivante :

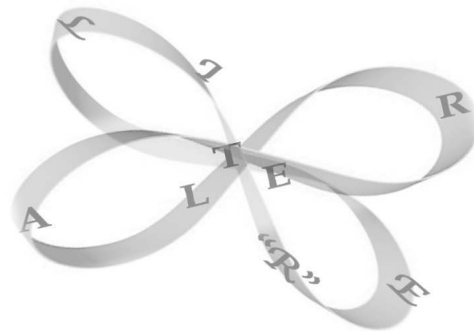


Fig.3 : La lecture, équilibre complexe.

Un papillon, qu’il faut imaginer virevoltant dans l’espace « potentiel », tridimensionnel, où vivent auteur et lecteur, narrateurs et personnages, « l’espace des possibles » de Hustvedt.

Cet espace s’organise autour de trois axes. Le premier est l’axe du discours, axe du dire ; il passe par A, T et R, reliant le lecteur et l’auteur via le texte. Le second est l’axe du temps que l’on peut imaginer comme une verticale passant par T. Il paraît en effet essentiel de substituer à la traditionnelle représentation du temps en ligne horizontale orientée de gauche (passé) à droite (futur) une ligne verticale qui permette de concevoir le temps, en harmonie avec l’expérience humaine, comme épaisseur complexe plus que déroulement linéaire. Le dernier axe peut se concevoir comme axe de l’empathie incarnée¹⁶, axe du corps, ligne de fuite passant par I, T, et « R » afin de rendre compte de l’agencement entre le texte, les quatre « i » (interprétation/interpellation, intercorporalité/inter-subjectivité) et la « réalité ». Cette « réalité », toujours affublée de ses guillemets, peut s’entendre comme la « réalité » fictionnelle, *perpetuum mobile*, résultante d’infinies négociations et d’incessants processus d’interpellation et de contre-interpellation dont l’enjeu est l’équilibre intrinsèquement instable de l’agencement L/T/E¹⁷.

Cette modélisation des dynamiques de la lecture n’est pas sans rappeler les belles figures d’attracteurs étranges tracées par ce que la théorie du chaos nomme poétiquement depuis sa présentation en 1972 par Lorenz, l’effet papillon (ou moins poétiquement *Sensitivity to Initial Conditions*)¹⁸. La lecture, système complexe en réorganisation permanente serait en dernière analyse, très semblable aux systèmes complexes, loin de l’équilibre, de la théorie du chaos.

¹⁶ L’axe de ce que Husvedt (2016, 434-472) nomme « Subjunctive Flights: Thinking Through the Embodied Reality of Imaginary Worlds ».

¹⁷ Il semblerait intéressant de concevoir le texte (T) lui-même comme espace de réorganisation du langage (L) et de l’encyclopédie (E) suite aux interactions multiples entre lecteur, auteur, narrateur et personnages et aux divers processus d’interprétation ; si le lecteur est interpellé par le texte (via le langage et l’idéologie), le travail de lecture peut également réorganiser le langage et l’idéologie. Cependant, tracer les subtilités de ces phénomènes nécessiterait un travail qui dépasse de beaucoup les limites du présent article.

¹⁸ Voir Lorenz (1972) pour une présentation de l’effet-papillon. Pour une étude plus approfondie du lien entre processus de lecture et théories du chaos, voir Majola-Leblond (2015b).

Dans *Chaos*¹⁹, le mathématicien Ghys explique :

Si l'on considère deux atmosphères presque identiques, donc représentées par les centres de deux petites boules extrêmement proches, rapidement les deux évolutions se séparent de manière significative : les deux atmosphères deviennent complètement différentes. Lorenz a pu constater sur son modèle la dépendance sensible aux conditions initiales, le chaos. [...]

Mais plus intéressant, partant d'un grand nombre d'atmosphères virtuelles, bien qu'un peu folles et bien peu prévisibles, les trajectoires semblent toutes s'accumuler sur un même objet en forme de papillon, popularisé sous le nom d'attracteur de Lorenz, un attracteur bien étrange...

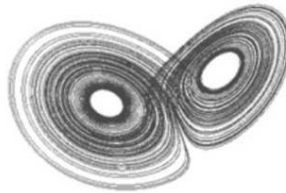


Fig 4 : Attracteur de Lorenz

Le lecteur (à qui l'on prêtera « une gueule d'atmosphère » pour les besoins du propos), soumis à des conditions initiales spécifiques et, à chaque nouvelle lecture, subtilement différentes, trace ses itinéraires textuels. Et si chaque lecteur suit une ligne singulière, souvent polyphonique, la plupart des lecteurs dessinent, dans leur inlassable tissage de la « réalité » textuelle, des trajectoires proches.

L'auteur qui tisse une « réalité » originelle ne serait-il pas alors créateur de cet attracteur étrange de lectures singulières ? En donnant à voir, à imaginer il attire à lui le synesthète lecteur qui entend, sent, goûte, ressent, (re)crée ce que ses yeux perçoivent. Hustvedt (2012, 139-140) évoque cette translation au cœur de toute lecture jusqu'au point de mystère :

Books are made between the words and spaces left by the writer on the page and the reader who reinvents them through her own embodied reality, for better and for worse. The more I read, the more I change. The more varied my reading, the more able I am to perceive the world from myriad perspectives. I am inhabited by the voices of others, many of them long

¹⁹ Film de Ghys, Leys et Alvarez, <http://www.chaos-math.org/fr/chaos-vii-attracteurs-étranges>

dead. [...] reading is creative listening that alters the reader. Books are remembered consciously in pictures and words, but they are also present in the strange shifting rooms of our unconscious. [...] The ones that stay with us, however become us, part of the mysterious workings of the human mind that translates little symbols on a page into a lived reality.

L’art de la « negative capability » ou le don infini d’un écrivain.

Forts de ces é-laborations, il est désormais temps de retrouver la raison de vivre du stylisticien, la lecture. Le choix de terminer ces méditations en compagnie de William Trevor est le fruit d’un intense émerveillement personnel devant ces histoires simples écrites d’une plume juste, sûre et sans concession. Ecrivain du secret, de l’incertitude, de la reliance et de l’émergence, il est par essence écrivain de la complexité. C’est aussi un hommage à un auteur passé de l’autre côté du miroir en novembre 2016 que se veut cette lecture de son avant-dernière nouvelle²⁰ à être publiée, « The Piano Teacher’s Pupil ». L’histoire est celle d’Elizabeth Nightingale, professeure de piano, et de son élève, un jeune garçon surdoué... et kleptomane ; histoire tissée de silences, de regards, de réminiscences et de réévaluations, de dons et de par-don, de révoltes et d’acceptations, de révélations et d’énigmes, dont voici le bref paragraphe d’ouverture :

(1) « The Brahms? » she said. « Shall we struggle through the Brahms? »

(2) The boy, whose first lesson with Miss Nightingale this was, said nothing. (3) But gazing at the silent metronome, he smiled a little, as if the silence pleased him. (4) Then, his fingers touched the piano keys and, when the first notes sounded, Miss Nightingale knew that she was in the presence of genius. (57)

La trajectoire du lecteur commence par une plongée sans transition dans le monde d’un personnage dont nous ne connaissons que le sexe (1). Le discours direct nous fait littéralement entendre sa voix et nous met face à sa perspective. L’article définit « the Brahms » renforce l’absence de transition et crée cette impression mêlée de familiarité et d’étrangeté spécifique aux débuts *in medias res*. Nous sommes censés connaître ce

²⁰ Dernière nouvelle publiée jusqu’à ce que Le *New Yorker* publie ce 26 février 2018 « Mrs Crasthorpe ».

dont nous ne savons rien. « Struggle » présuppose que l'expérience va être laborieuse, voire désagréable ; la reprise de « the Brahms » en fin de réplique laisse poindre une tension qui peut, selon le ton de voix imaginé, aller de la lassitude à l'exaspération. Le lecteur est placé là aux côtés d'un personnage dont il déchiffre la posture émotionnelle, et d'un narrateur réduit pour l'instant à sa plus simple fonction, cadrer le discours ; tous se trouvent dans un même « espace potentiel », centré autour du personnage féminin.

L'énoncé suivant (2) est pris en charge par un narrateur hétérodiégétique, ou narr-auteur (selon un principe de reliance que j'adopterai et qui permet de superposer auteur /auteur implicite /narrateur hétérodiégétique fiable) ; la formulation n'apparaît pas neutre. « The boy » renforce l'impression d'étrange familiarité. La relative appositive, « whose first lesson with Miss Nightingale this was », semble inscrire un déséquilibre dans la syntaxe tout en focalisant l'attention sur le déictique « this », créant un pont spatio-temporel entre la leçon de piano et le temps de lecture. « Said nothing », placé en fin de phrase laisse fortement résonner le silence. Un malaise s'installe, qu'il est difficile d'ancrer. Malaise du garçon dont le narrateur adopte la perspective, expliquant le silence ? malaise dans la « réalité » qui s'élabore, généré par le silence ? l'incertitude crée par résonance un malaise chez le lecteur et une attente. Si notre attention est dirigée sur le garçon, l'onomastique est également source de curiosité. Miss Nightingale ? pour un professeur de piano ? Sourire du lecteur.

(3) redirige la trajectoire lectoriale. « But » : le malaise n'était pas celui du garçon. Son statut s'élabore : ancrage potentiel de perspective (« gazing at the silent metronome »), sujet perçu (« he smiled a little ») et objet interprété (« as if the silence pleased him »). C'est le narrateur qui semble interpréter, en prenant toutefois quelques précautions (« as if »), comme s'il n'était pas certain ; incertitude qui thématise l'interprétation. Il y a une chance pour que les neurones-miroirs aient, littéralement, physiquement, fait sourire le lecteur en écho au sourire du garçon. La perspective du lecteur se dédouble, et s'apaise. Une harmonie sonore se crée dans l'assonance en /ai/ qui relie silent, smile, silence. Tout va bien.

La dernière phrase (4) de cette ouverture replie mystérieusement le texte alors que la perspective s'ancre dans Miss Nightingale. « Then » appelle « when » après le silence de la virgule qui suit « and », respiration, suspension, comme pour inscrire dans le texte la différence entre vitesse

du son et vitesse de la lumière. Fulgurance du « knew » à laquelle « genius » fait écho. C’est une épiphanie qui clôt l’ouverture.

L’agencement du discours inscrit le corps du lecteur au cœur du texte ; il voit, sourit, écoute les harmoniques en /ai/ traçant une spirale sonore qui part de Miss Nightingale, passe par silent, smile, silence, s’inverse dans piano avant de rejoindre Miss Nightingale, transfigurée par l’écoute. Pourtant, il reste également interpellé par la fausse piste interprétative (2), la précaution narrative du « as if » (3), intrigué par le nom du professeur de musique et par la place, initiale, de l’épiphanie ; il est un lecteur en attente d’ancrage de perspective.

L’incipit révèle tous les traits de la complexité : tension dialogique et reliance, récursivité et émergence. Le temps est pluriel ; les divers processus d’interpellation ré-organisent l’hétérogénéité ontologique initiale dans un même espace potentiel de « réalité » fictionnelle. La trajectoire lectoriale, entre intersubjectivité et intercorporéité paraît chaotique ; sensible aux conditions initiales, elle s’équilibre autour des notions d’interprétation et de clairvoyance qui semblent s’articuler en un attracteur étrange. Ceci d’autant que le titre, « The Piano Teacher’s Pupil » peut s’entendre de deux manières ; il y est question en même temps d’élève et de pupille, et donc de regards. Regard du professeur de piano sur son élève, mais aussi regard du lecteur sur le regard que Miss Nightingale porte sur son élève et sur elle même.

Les mécanismes mis à jour dans cette ouverture se retrouvent dans l’ensemble de la nouvelle sur les plans stylistique et thématique et convoquent un mode de lecture particulier. C’est un peu comme si Trevor, au seuil du texte, offrait les clefs de l’espace des possibles et les lunettes pour voir en 3D : prenez une direction, suivez vos sens, suivez les perspectives, inventez des sens. Sorlin (2014, 100) offre un beau commentaire au schéma ALTER :

Ni l’auteur, ni le lecteur ne sont maîtres en la demeure du sens : l’auteur peut avoir eu l’intention de communiquer un sens particulier mais le lecteur peut en proposer une interprétation différente.

Ainsi « pupil », est-ce aussi l’orphelin ; et si ce sens semble moins immédiatement pertinent au niveau de l’intrigue, il trace une ligne adjacente d’interpellation d’une grande clairvoyance. La nouvelle est une nouvelle de la perte, du deuil. L’enfant n’est pas orphelin ; en revanche, Miss Nightingale a perdu sa mère à sa naissance ; c’est son père, maître-chocolatier, qui l’élève seul et elle ne se mariera pas :

She had known the passion of love.

She might have married but circumstances had not permitted that: for sixteen years, she had instead been visited by a man she believed would one day free himself from a wife he was indifferent to. That hadn't happened and, when the love affair fell apart, there had been painful regret on Miss Nightingale's side, but, since then, she had borne her lover no ill will, for, after all, there was the memory of a happiness. (57)

Elle semble avoir fait le deuil de cette relation amoureuse. Une minuscule dissonance, l'article indéfini « the memory of a happiness » témoigne de la perspicacité du narrateur, percevant ce qui n'est peut-être pas encore arrivé au niveau de la conscience du personnage ou alors formulant ce que le personnage sait sans arriver à se l'avouer à elle même. L'hésitation interprétative s'inscrit dans le filigrane d'un discours hybride entre narration, discours indirect libre de personnage et/ou discours indirect libre de narrateur²¹ ; l'indécidabilité évaluative se trouve incarnée dans l'indécidabilité discursive et éprouvée par un lecteur contraint de s'interroger sur le discernement. L'interpellation de l'auteur est d'autant plus sensible que la position du narrateur est rendue ambivalente par l'ambivalence du discours. Le même phénomène peut être tracé derrière le choix de la voix passive : « for sixteen years, she had instead been visited ».

Miss Nightingale ne quitte pas la maison familiale dont elle hérite à la mort de son père, et dans laquelle elle donne ses cours de piano.

All her life, she often thought, was in this room, where her father had cosseted her in infancy, where he had seen her through the storms of adolescence, to which every evening he had brought back from his kitchens another chocolate he had invented for her. It was here that her lover had pressed himself upon her and whispered that she was beautiful, swearing that he could not live without her. And now, in this same room, a marvel had occurred.

She felt her way through the gloom to the light switch by the door. Enriched with echoes and with memories, the room would surely also be affected by this afternoon. How could it be the same? (57)

²¹ Cette forme de discours est assez fréquente chez Trevor. La voix narrative hétérodiégétique semble se dédoubler et laisser émerger une subjectivité propre qui donne au discours narratif traditionnel une tonalité de discours intérieur, très proche prosodiquement du discours indirect libre, mais qui est ancré dans le narrateur et non dans le personnage.

L'épaisseur temporelle rend l'espace complexe et la modalité épistémique laisse sourdre derrière le désir d'altérité une dissonance qui vient éclater en note ironique : c'est à ce moment là qu'Elizabeth Nightingale s'aperçoit de la disparition d'une petite tabatière, première d'une longue liste.

But when Miss Nightingale turned on the light nothing had altered. It was only when she was drawing the curtain that she noticed there was a difference. The little snuffbox with someone else's coat of arms on it was missing from the window table.

The next Friday, a porcelain swan went, and then the pot lid with a scene from “Great Expectations” on it²², and then an earring she'd taken out because the clasp was faulty. A scarf, too delicate to be of use to a boy, was no longer on its hall-stand peg when she looked for it one Saturday morning. Two of her Staffordshire soldiers went. (57)

L'utilisation du sommaire et de l'ellipse renforce la violence de la dépossession. Miss Nightingale cherche à comprendre, élabore hypothèses, explications, justifications, excuses avant de les rejeter : « sensing it not to be true » (58). Les disparitions des bibelots induisent une mise en doute radicale de sa capacité à articuler apparence et réalité :

[...] she found herself prey to thoughts she'd never had before. She wondered if her father had been all that he had seemed, wondered if the man she had admired and loved for sixteen years had made use of her affections. Had her father's chocolate been a way of buying good behaviour? Had his devotion later been an inducement to remain with him in his house, a selfishness dressed up? Had the man who'd deceived his wife deceived his mistress, too, since deception was a part of him, lies scattered through the passion that there was? (58)

La modalité interrogative a envahi totalement le discours indirect libre à deux voix. Les questions restent en suspens :

In the dark she pushed all that away, not knowing where it came from, or why it seemed to belong with what was happening now, but always it came back, as if a truth she did not understand were casting its light over shadows that had beguiled her once. (58)

²² La référence intertextuelle actualise le souvenir chez le lecteur de l'étrange relation entre le jeune Pip et Miss Havisham, trahie le jour même de son mariage et qui vit, comme Miss Nightingale dans une complexité temporelle. Le détail ouvre le champ interprétatif, renforçant paradoxalement l'impression de claustrophobie présente dans le filigrane textuel.

La pensée n'est plus seulement complexe, elle est tourbillon oxymoronique. Les sons connectent ce que le sens oppose : « light » et « beguiled », faisant écho au questionnement « why ». A la conscience des pertes passées s'ajoute l'angoisse de voir son élève partir, angoisse qui la réduit au silence et à l'aveuglement volontaire :

If she spoke, her pupil would not come again, even if she said at once that she forgave so slight a misdemeanor. Knowing so little, at least she was certain of that, and often she did not look to see what was no longer there. (58)

Mais le garçon grandit et s'en va. Miss Nightingale se réconcilie avec son passé au fil d'un lent travail de deuil qui reste inachevé :

For Miss Nightingale, his absence brought calm; and as time accumulated, its passing further quieted her unease. If a lonely father had been a calculating man, it mattered less now than it had when the thought was raw. If a beloved love had belittled love, it mattered less in that same soothing retrospect. She had been the victim, too, of the boy, who had shown off to her his other skill. She had been the victim of herself, or of her careless credulity, of wanting to believe what seemed to be. All that she sensed was true. Yet something still nagged. It seemed a right, almost, that she should understand a little more. (58)

“[R]ight” entre “seemed” et “almost”, est en position périlleuse.

Une chose est certaine, derrière le signifiant « pupil » il y a bien trois signifiés, d'une égale pertinence, ouvrant trois directions interprétatives ; les interpellations sont multiples, à l'origine de « réalités » moirées. Seule une lecture poétique, donc superposante²³, musicale, capable de percevoir plusieurs mélodies à la fois, ainsi que l'harmonie ou la dissonance créée par ces différentes lignes mélodiques peut espérer parvenir à les tresser.

Après une ellipse de plusieurs années, le garçon revient jouer pour son professeur, ou du moins telle est la direction suggérée :

Long afterward, the boy came back – coarser, taller, rougher in ungainly adolescence. He did not come to return her property, but walked straight in and sat down and played for her. The mystery there was in the music was in his smile when he finished while he sat waiting for her approval.

²³ En définissant la fonction poétique du langage comme la fonction « qui projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », Jakobson met au centre du poétique la verticalité de la superposition des sens comme des sons.

L’ancrage de la perspective reste cependant très incertain ; seule l’omniscience garantirait la fiabilité ici du double « for » mais la plume de Trevor n’est pas omnisciente. S’agit-il alors d’une concession à l’incertitude, ou simplement une nouvelle instance, implicite cette fois, de l’affirmation que tout cela n’a pas d’importance, que l’essentiel est ailleurs.

And looking at him, Miss Nightingale realized what she had not before: that mystery was a marvel in itself. She had no rights in this. She had sought too much in trying to understand how human frailty connected with love or with the beauty that the gifted brought. There was a balance struck: it was enough.

Dans l’affirmation de l’équilibre (balance) et du suffisant (enough), c’est une relativité qui se dit ; le beau côtoie le laid et le fragile ; l’ombre, la lumière. Seul compte l’émerveillement, suspendu, et l’acceptation.

Mais *l’ex-plicit* de la nouvelle, au lieu de déplier le texte le replie et semble relancer le lecteur vers une nouvelle lecture, sur une autre trajectoire, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. Sans doute est-ce inévitable ; peut-être est-ce intentionnel ? L’énigme de l’élève kleptomane vient narguer Miss Nightingale jusqu’à ce qu’elle choisisse de ne plus lui accorder d’importance ; le lecteur risque d’être plus tenace. Certes, il obtient quelques réponses, simples, relevant de la kinésique ; la solution au fait que les objets disparaissent entre le moment où l’enfant a fini de jouer et après que Miss Nightingale l’a raccompagné se trouve sans doute dans la description du rituel de départ : « She led the way from the room and handed the boy his cap from the hall-stand ledge » (57) ; facile pour le jeune garçon, qui suit Miss Nightingale, de subtiliser un bibelot derrière son dos. La compréhension est rétrospective ; lorsque l’information est initialement donnée, l’attention du lecteur, tout comme celle de Miss Nightingale, est préoccupée par ce qui précède, une question restée sans réponse :

He’d had several music teachers before, his mother had said, rattling on herself, so fast that it was hard to understand why he’d been moved from one to another. In a professional way, Miss Nightingale had enquired about that, but nothing had been forthcoming. (57)

La stratégie d’interpellation narrative consiste à faire s’interroger le lecteur, le poussant à élaborer des hypothèses autour d’énigmes textuelles plus ou moins centrales. Certaines, communes avec Elizabeth Nightingale, le rapprochent d’elle, créant une communauté intuitive, *sense* est un verbe

clef récurrent de la nouvelle. D'autres semblent spécialement concoctées à son intention. C'est par exemple le cas de la tabatière « with someone else's coat of arms on it » (57), qui restera sans solution. L'entrelacs des trois oiseaux (rossignol, pélican ?, alcyon) est plus complexe. L'écusson sur la veste de l'enfant : « There was a badge on the breast pocket of his blazer, a long-beaked bird feeding its young », dont la présence est signalée à nouveau sur son couvre-chef quelques paragraphes plus loin : « the same emblem of a bird on it », suscite la curiosité du (re)lecteur. Miss Nightingale n'identifie pas l'oiseau, le narrateur non plus ; peut-être un pélican, figure du sacrifice et de l'amour maternel, que l'héraldique représente nourrissant ses petits de son sang. Quant à l'Alcyon, Hamilton (1978, 125-126) nous raconte la légende de l'immense amour entre Ceyx et Alcyone, leur métamorphose en oiseaux après la mort de Ceyx en mer, et ces sept jours « pendant lesquels la mer se fait tranquille et calme ; aucun souffle de vent n'agite les eaux. Alcyone alors couve son nid qui flotte sur la mer ; le charme est rompu quand les oisillons éclosent ; mais chaque hiver ces jours de paix parfaite reviennent et on les appelle les jours d'Alcyone ». Les retombées symboliques de ces serpentines²⁴ interprétatives sont aussi nombreuses qu'incertaines ; peu importe, « it matter[s] less [...] »²⁵. L'essentiel reste l'expérience incarnée, mimétique, de la quête de sens, de la lecture d'indices, « réalité » commune entre Miss Nightingale et le lecteur, expérience commune d'incertitude. Et ce n'est sans doute pas pur hasard si le poète qui hante l'espace intertextuel de cette nouvelle en tant qu'auteur de « Ode to a Nightingale », John Keats, est le poète de la « Negative Capability » : « that is when man is capable of being in Uncertainties, Mysteries, Doubts, without any irritable reaching after fact and reason »²⁶.

²⁴ Voir Majola-Leblond (2013) pour une étude de la ligne serpentine comme trajectoire de lecture stylistique.

²⁵ Cette idée du « ça n'a pas d'importance » est récurrente dans la coda des nouvelles de William Trevor ; on la trouve notamment dans une nouvelle en résonance intertextuelle forte avec celle-ci, « The Piano-Tuner's wives » (2009, 1-11). Il s'agit également d'un récit sur le discernement ; Trevor nous raconte l'histoire d'un accordeur de piano aveugle que sa seconde épouse trahit en lui mentant sur l'apparence des choses ; la coda commence ainsi : « All that could not be taken from him. And it didn't matter if, overnight, the colour had worn off the kitchen knobs. It didn't matter if the china light-shade in the kitchen had a crack he hadn't heard about before. What mattered was damage done to something as fragile as a dream [...] » (2009, 11).

²⁶ Définie dans une lettre à ses frères, datée de décembre 1818.

« The optimistic view is that out of the chaos come interesting questions, if not answers » (Hustvedt 2012, 124)

Les lectures stylistiques complexes peuvent sembler désordonnées ; en réalité, elles sont exigeantes, plurielles, multidirectionnelles, fruit d’une insatiable curiosité et risquées. Elles empruntent à la physique leur métaphore centrale de trajectoires chaotiques qui s’équilibrent autour de dynamiques d’interpellation incarnées entre lecteur et auteur, dont les mécanismes sont mis en évidence par les recherches sur les neurones-miroirs. Elles rendent sensible l’épaisseur du temps, l’hétérogénéité de la « réalité » qu’elles permettent de percevoir et de tisser. Elles sont reliance ; elles ne redoutent ni l’incertain, ni l’ambigu, n’ont pas peur du contradictoire.

William Trevor met au cœur de ses nouvelles cette tranquillité de l’incertitude qui tente de nous porter jusqu’à l’acceptation de ce qui est. Inestimable cadeau d’un auteur qui, prenant le risque du poétique invite son lecteur au risque de la lecture, dans la construction d’une vision libre, complexe, résolument para-doxale et éthique. Alors, pour reprendre les mots de Blanchot (1955, 270) dans *L’Espace littéraire*, « l’œuvre retrouve ainsi son inquiétude, la richesse de son indigence, l’insécurité de son vide, tandis que la lecture, s’unissant à cette inquiétude et épousant cette indigence, devient ce qui ressemble au désir, l’angoisse et la légèreté d’un mouvement de passion ».



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TREVOR, William. 2009. *Selected Stories*. Londres, New York : Penguin.

TREVOR, William. 2017. « The Piano Teacher's Pupil », *The New Yorker*, June 26, 2017 : 57-58.

★

BLANCHOT, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard. Folio Essais.

BOLENS, Guillemette. 2008. *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne : BHMS,

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. 1996. *Dialogues*. Paris : Champs, Flammarion

GALLESE, Vittorio. 2011. « Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative ». *Neuropsychanalysis* 13.2 : 196-200. http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/2011/neuropsychanalysis_2011.pdf, consulté le 25 février 2018.

GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse*. Paris : Seuil.

GENETTE, Gérard. 2006. *Bardadrac*. Paris : Seuil.

HAMILTON, Edith. 1978. *La Mythologie*. Verviers : Marabout.

HUSTVEDT, Siri. 2012. *Living, Thinking, Looking*. New York : Picador.

HUSTVEDT, Siri. 2016. *A Woman Looking at Men Looking at Women*. Londres : Sceptre.

“MOTLEY’S THE ONLY WEAR” : LE STYLISTICIEN EN HABIT D’ARLEQUIN.
LA STYLISTIQUE AU RISQUE DE LA COMPLEXITÉ : “THE PIANO TEACHER’S PUPIL” DE
WILLIAM TREVOR

ISER, Wolfgang. 1989. *Prospecting, From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

LEYS, Jos, GHYS, Etienne & ALVAREZ, Aurélien. *Chaos*.
<http://www.chaos-math.org/fr/le-film>, consulté le 25 février 2018.

LOKRANTZ, Jessie Thomas. 1973. *The Underside of the Weave, Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov*. Uppsala : Uppsala University.

LORENZ, Edward N. 1972. « Predictability: Does the Flap of a Butterfly’s Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas? », 139th meeting of the American Association for the Advancement of Science, December 29 1972.
http://eaps4.mit.edu/research/Lorenz/Butterfly_1972.pdf, consulté le 25 février 2018.

MAJOLA-LEBLOND, Claire. 2013. « The three S’s of StyliSticS ». *Etudes de Stylistique Anglaise 4* : 55-67.

MAJOLA-LEBLOND, Claire. 2015a. « Empathy, mirror neurons and the subversion of certitude: political writing and creative reading in short-stories by Bernard MacLaverly, William Trevor and Colum McCann. » *Etudes Irlandaises* 40.1
<http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/4614> , consulté le 25 février 2018.

MAJOLA-LEBLOND, Claire. 2015b. « The butterfly-effect in Alice Munro’s ‘Day of the Butterfly’. Chaos, empathy and the end of certainty; when literary discourse analysis meets chaos theory ». *Etudes de Stylistique Anglaise 8* : 167-193.

MANGUEL, Alberto. 2015. *Curiosity*. New Haven & Londres : Yale University Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1960. *Signes*. Paris : Gallimard.

MORIN, Edgar. 1977. *La Méthode. 1*. Paris : Seuil.

- MORIN, Edgar. 2004. *La Méthode. 6. Ethique*. Paris : Seuil.
- MORIN, Edgar. 2005. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Points Seuil.
- MORIN, Edgar. 2008. *Mon chemin*. Paris : Fayard.
- LECERCLE, Jean-Jacques. 1999. *Interpretation as Pragmatics*. New York : Saint Martin's Press.
- RICHARD, Jean-Pierre. 1979. *Microlectures*. Paris : Seuil.
- RIZZOLATTI, Giacomo & SINIGAGLIA, Corrado. 2008. *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience*. Oxford : Oxford University Press.
- SORLIN, Sandrine. 2014. *La Stylistique anglaise. Théories et pratiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- SORLIN, Sandrine. 2016. *Convictions philosophiques et plaisirs linguistiques. Entretiens avec Jean-Jacques LECERCLE*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi.
- SNOW, Charles Percy. 1961. *The Two Cultures and the Scientific Revolution, The Rede Lecture, 1959*. Londres, New York : Cambridge University Press.
- WOJCIEHOWSKI, Hannah & GALLESE, Vittorio. 2011. « How Stories Make us Feel: Toward an Embodied Narratology ». *California Italian Studies* 2.1. <http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>, consulté le 25 février 2018.