

LE « STYLE » ET SA VALEUR ÉTHIQUE
DANS LA MODERNITÉ

Antonio Rodriguez

C'est souvent à l'occasion de procédures judiciaires envers un auteur ou un éditeur qu'un nœud de tensions se manifeste entre les réactions morales, les lois d'une communauté et une mise au point des responsabilités et des intentions des auteurs. Sans doute est-ce cette raison qui rend les procédures judiciaires marquantes pour tous les acteurs du livre, tandis que les auteurs redéployent des propositions esthétiques fondamentales pour répondre ensuite à ces procès. Ainsi, dans ces moments de crise, la notion de « style » est longuement discutée, car elle apparaît, ou elle est apparue au moment du procès, comme une ligne de défense majeure de l'autonomie littéraire face au jugement moral. Il est évidemment possible de rappeler les cas de Gustave Flaubert et de Charles Baudelaire, mais nous partirons d'un écrivain qui nous est plus proche historiquement, Bernard Noël.

En 1969, *Le Château de Cène* de Bernard Noël paraît, avec des passages pornographiques, impliquant notamment des animaux et des moments de torture. Une procédure judiciaire a été engagée contre l'auteur en 1973, où la plaidoirie de Roland Dumas tentait de soutenir le principe de la liberté d'expression. Or, l'analyse que Bernard Noël livre du procès quelques années plus tard dans « L'outrage aux mots » traite directement du problème du style. Dans ce texte, il montre qu'il s'est rapidement agi dans ce procès de savoir si l'auteur avait du style, et non de défendre la liberté d'expression. S'il avait du style, il était considéré comme un écrivain, et il pouvait se permettre ce type d'évocations, de provocations, qui, sinon, devenait répréhensible :

Face au tribunal, j'ai commencé à comprendre, mais il était trop tard. Première affaire : un jeune homme accusé de proxénétisme et de vol. Ironie du président. Et malgré le vous, le ton du tutoiement. Pour

finir, le claquement de menottes. Deuxième affaire : la mienne. Tout change : je suis un monsieur, je suis libre. Je suis bien défendu...

Et puis la comédie commence, non pour défendre un principe, mais pour démontrer, trois ou quatre heures durant, que je suis un bon écrivain, donc un écrivain inoffensif... [Un] livre ne sera jamais insupportable... Rien de plus facile à récupérer que le style : il est le mouvement même de la récupération¹.

Bernard Noël pose dans « L'outrage aux mots » une formule qui paraît des plus intéressantes pour notre questionnement : « le style c'est la valeur »². L'article définit « la » dans cette formule montre une généralisation, qui touche toutes les valorisations. La notion de « style » est le centre d'intérêt majeur pour situer le statut littéraire d'un texte contemporain. Après le procès, Bernard Noël a combattu le style, en soulignant qu'il est une récupération de l'ordre bourgeois, qui veut cadrer toute expression débordante, voire révolutionnaire. Cet ordre reprend les textes en les classant sans suite, et il atténue leur portée en les plaçant dans le domaine de « la littérature ». Le style devient ainsi une norme, non seulement esthétique mais éthique, qui permet le déploiement d'un espace inédit de contestation des valeurs dominantes. Ce que Bernard Noël remet en question dans « L'outrage aux mots » est justement cette norme qui pour lui marque encore la cohésion du système libéral et d'un ordre inattaquable. Or, il est commun depuis le milieu du XIX^e siècle de ne voir dans le style qu'une valeur purement esthétique qui s'opposerait aux perspectives éthiques et politiques. Il serait une des composantes majeures de « l'art pour l'art ». En cela, le style réduirait l'immédiateté d'une confrontation aux normes morales d'une société. Cela n'enlève pas toute portée éthique au texte, à sa production ou à sa réception³. Il est au contraire marquant de constater qu'au moment même où le style est placé comme l'élément le plus élevé pour situer l'art littéraire, des auteurs comme Flaubert ou Baudelaire vont inciter à révéler la médiocrité, les marges de la communauté, suivis ensuite par des auteurs comme Lautréamont ou Rimbaud qui chercheront à mettre en évidence le monstrueux dans l'homme. Ainsi, le style non seulement autorise l'évocation de ce qui est habituellement caché, mais il a aussi pour fonction de permettre de l'explorer.

1. Bernard NOËL, « L'outrage aux mots », in : *Le Château de Cène*, Paris, Gallimard (Tel), 1992, p. 145-166.

2. *Ibid.*, p. 152.

3. Je ne reviens pas sur les différentes contributions récentes sur les liens entre éthique et littérature que nous évoquions dans l'introduction à ce volume.

La présente étude vise justement à montrer combien les auteurs qui s'inscrivent dans l'horizon de la modernité dès la deuxième moitié du XIX^e siècle vont alimenter cette tension entre élévation du style et exploration de ce qui est dévalorisé moralement. Ils introduisent dans leur définition du style un nouveau contrat de confiance éthique. Cela signifie que le style n'est pas conçu comme une simple pureté esthétique, mais qu'il engage une terminologie éthique sur la dignité d'écrire publiquement, sur la maîtrise des passions d'un écrivain et sur le désir d'être reconnu.

A travers la formule « le style c'est la valeur », nous allons interroger comment le terme de « style » engage une introjection de la problématique éthique au moment même où le jugement moral immédiat sur les œuvres est dénoncé. En mettant au singulier le terme « modernité », nous avons rassemblé des œuvres différentes, dans des genres variés sous un horizon d'attente⁴. Pour cette étude, nous allons particulièrement nous centrer sur des auteurs comme Flaubert, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Jacob, Ponge qui semblent emblématiques sur les questions du style.

Le style comme « anesthésie » du jugement moral du lecteur

Le réquisitoire du substitut Pinard lors des procès de Flaubert et Baudelaire est vite apparu comme un contre-modèle des lectures souhaitées par les auteurs. Pour reprendre la catégorie d'Umberto Eco sur les « lecteurs modèles », le substitut Pinard représente typiquement le lecteur qu'on nommerait « anti-modèle ». Il est un lecteur « anti-modèle » en ce que son acte de lecture judiciaire pose de nombreux problèmes face à la question du style. Tout d'abord, le substitut ôte l'unité d'ensemble des ouvrages pour les attaquer sur des passages de manière fragmentaire ; il ne saisit pas l'ouvrage comme une configuration mais le décortique en isolant des parties. Ensuite, le substitut se livre à une lecture univoque de l'ouvrage en perdant la dimension diffuse, multiple du sens des textes, notamment en ne saisissant pas les enjeux ironiques possibles. Il a enfin un rapport transparent au texte qu'il juge en lien immédiat avec la réalité ou les normes morales. Chaque ligne est

4. Pour une définition plus claire de cette modernité parmi les multiples modernités qu'il est possible de traiter, nous renvoyons à la définition que nous en donnons dans *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place (Surfaces), 2006.

ainsi mise en balance avec les « bonnes mœurs » qui servent de norme principale à l'évaluation.

Cet anti-modèle de lecture est justement ce contre quoi se dresse la notion de « style » qui va prendre une ampleur considérable à la suite de ces procès et devenir un des termes majeurs pour garantir l'autonomie du littéraire dans l'horizon moderne. Les esthétiques d'auteurs vont en effet inviter les lecteurs à mettre en suspens leur réactivité morale pour entrer dans une écriture qui forme un ensemble : un monde complexe doit s'ouvrir, qui ne peut être mis, dans ses parties, en lien direct et immédiat avec la réalité et les normes. En somme, comme l'écrit le théoricien cognitiviste David Novitz, le style permet d'« anesthésier » la réactivité émotionnelle liée aux remises en question des croyances et des valeurs dominantes :

Si je ne me trompe pas, certaines œuvres ne nous rendent pas seulement sensibles à de nouvelles valeurs, croyances et idéologies, elles ne nous rendent pas seulement capables de les adopter, mais elles nous anesthésient contre le malaise qui souvent accompagne les bouleversements qu'elles provoquent en nous... Pourquoi des gens qui normalement réagiraient de façon hostile à une mise en question de leurs croyances et attitudes de base, non seulement se révèlent capables de tolérer, mais même encouragent tout cela dans la littérature, le théâtre ou le cinéma ?⁵

Cette expression d'« anesthésie du jugement moral » de Novitz paraît des plus pertinentes, car elle indique tout d'abord la perte d'une réactivité morale du lecteur, « d'une émotivité morale », face à la disposition des valeurs dans le texte. Il n'est plus enclin à s'insurger face à la montée de son sentiment d'injustice, même s'il entre dans des possibilités d'investir de manière affective le comportement des personnages. Ainsi quand le personnage de Maldoror chez Lautréamont tranche les joues d'un enfant, le lecteur peut être atteint, mais il saisit parallèlement la dimension virtuelle de l'acte et peut-être sa portée métaphorique (l'expression d'une violence). Le texte se présente alors comme un espace qui rejoue le réel, mais qui ne peut être saisi directement par le jugement moral. Dès lors, les théories qui font du texte littéraire un jeu profond sont des plus intéressantes. Cela ne veut pas dire que tout jugement moral est supprimé, mais qu'il est différé dans une dynamique plus générale de compréhension. C'est ce qu'indique le terme

5. David NOVITZ, « L'anesthésie de l'émotion », in : *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction* (J.-P. COMETTI et al. éd.), Paris, Vrin, 2005, p. 415-416.

« anesthésie », qui conduit, dans la plupart des cas, à un réveil. Or, ce qui est marquant avec les auteurs de l'horizon de la modernité, c'est que cette anesthésie du jugement moral immédiat lié à la lecture s'accompagne par ailleurs d'un accroissement considérable de la déstabilisation des valeurs communes, d'une augmentation de la stimulation sensible et éthique du lecteur. C'est notamment dans les évocations de plus en plus crues ou cruelles que s'exerce cette tension, comme chez Lautréamont, Antonin Artaud, Henri Michaux ou Georges Bataille.

Cette tension accrue entre anesthésie du jugement moral immédiat et hyperesthésie par la déstabilisation des normes nécessite les conventions d'une confiance implicite : un contrat éthique se forme autour de la notion de style. L'épreuve de la cruauté sur le lecteur a des formes de réintégration du monde commun. Mais avant de définir les valeurs éthiques positives du style, nous commencerons par voir comment il s'oppose aux écritures de la spontanéité, de l'immédiateté, de l'emphase, qui seraient typiques de l'anti-modèle et rapprochées des principes liés à l'horizon du romantisme, qu'on retrouve dans les notions connotées de « lyrisme » et de « romanesque ».

Le style et la perte de l'expression immédiate

Par la notion de « style », l'auteur spécifie son lien à l'écriture pour montrer que son acte d'écrire n'est pas dicté par un débordement émotionnel ou par le seul désir d'être reconnu, mais qu'il est bien un acte pensé et voulu comme public. Il s'agit de prôner par ce terme une position contre l'écrivain dit « naturel ». Dans cette opposition entre écriture « naturelle » et « style », nous retrouvons la terminologie d'une éthique des passions, où il va s'agir de maîtriser son désir de dire pour que celui-ci soit digne d'être public.

Le refroidissement des passions

Refroidir sa sensibilité est un des préceptes majeurs mis en avant par les écrivains qui tentent de redéfinir le style selon l'horizon moderne. Même si les auteurs peuvent posséder une sensibilité importante, voire pathologique, ils prônent en même temps l'idée d'une distanciation de

soi, d'un éloignement par le style. Comme l'écrit Flaubert dans sa correspondance :

J'ai beau être névropathe, au fond je suis un sage⁶ ;
le succès appartient aux apathiques⁷ ;
on n'écrit pas avec son cœur mais avec sa tête⁸.

L'anesthésie du style n'est pas uniquement valable pour les lecteurs, mais aussi pour les auteurs dans leurs actes de production. Ce refroidissement s'oppose aux écritures spontanées, souvent imagées comme jaillissant du cœur et d'un sang chaud. Or, pour qualifier les écritures qui manquent de style et qui se laissent emporter par le « naturel », les auteurs qui se rattachent à la modernité utilisent certaines figures comme le jeune homme, la femme et l'enfant. La spécificité de ces figures, notamment au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, est qu'elles représentent un pôle qui ne contrôle pas ses émotions et qui passe par l'épanchement pour se dire. Que les jeunes, les femmes et les enfants ne maîtrisent pas leurs émotions est évidemment un imaginaire ancien, qui traverse la tradition philosophique avec l'éthique des passions élaborée par Aristote. L'« incontinence » expressive des jeunes, des femmes et des enfants serait due à des déterminations sociobiologiques qui les entraînent, selon Aristote, à être plus facilement soumis au dérèglement du désir. Souvent emportés émotionnellement, ils ne parviennent pas à être en accord avec leurs principes ou les principes de la communauté. L'expression « naturelle » est alors associée de manière négative à la jeunesse et à la femme :

La femme est le contraire du Dandy.
Donc elle doit faire horreur.
La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
Elle est en rut et elle veut être foutue.
Le beau mérite !
La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.
Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy⁹.

6. Gustave FLAUBERT, *Correspondance I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973, p. 168.

7. *Ibid.*, p. 395.

8. *Ibidem*.

9. Charles BAUDELAIRE, « Mon Cœur mis à nu », in : *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2001, p. 677.

Les femmes qui ont le cœur trop ardent ne comprennent pas cette religion de la beauté ; il leur faut une cause, un but¹⁰.

Cette féminité sert par ailleurs à qualifier les poètes romantiques eux-mêmes, comme c'est le cas chez Lautréamont :

Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé. Grâce à qui ? Aux Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Grâce aux femmelettes, Châteaubriand, le Mohican-Mélancolique ; A Sénancourt, l'Homme-en-jupon..., George Sand, l'hermaphrodite circoncis... ; Lamartine, la Cigogne-larmoyante ; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle...¹¹

Il n'est dès lors pas étonnant de retrouver chez un Francis Ponge par exemple, lorsqu'il fait la théorie positive du discours lyrique dans *Pour un Malherbe*, les expressions « bander la lyre » pour la faire devenir « mâle ». La « lyre mâle » est alors opposée à la lyre « molle » et « féminine » desdits romantiques. Pour la jeunesse et l'enfance, on peut bien évidemment se rappeler de la source lyrique qui serait l'enfance des peuples selon l'Histoire des genres. L'enfance et la jeunesse illustreraient les âges typiquement lyriques, marqués par l'effusion des sentiments et l'expression d'une naïveté première. Or, c'est bien ce modèle qui est mis à mal chez les poètes de la modernité : le terme « puéril » est ainsi employé de manière récurrente chez Lautréamont pour qualifier les poètes qui lui semblent négligeables. Même les catégories positives du sublime et du génie sont mises à mal par la destitution de l'expression spontanée et du « naturel ».

L'éloignement de l'ethos existentiel : lyrisme et romanesque

La prise de position contre l'expression naturelle implique une perte de l'identification immédiate du texte. En cela, il convient également de se détacher d'un « ethos existentiel ». Il est en effet problématique d'attendre des lecteurs une anesthésie du jugement moral, tout en pratiquant une écriture qui trouve sa validation par une extension des principes existentiels. Au XIX^e siècle émergent deux conceptions négatives à partir de termes ambivalents : « lyrisme » et « romanesque ». Ces

10. Gustave FLAUBERT, *op. cit.*, t. I, p. 225.

11. Isidore DUCASSE, *Poésie I*, Paris, Flammarion (GF), 1990, p. 339-340.

deux termes se trouvent dans une situation parallèle : ils proviennent de deux adjectifs qui désignent une trame discursive (l'adjectif « lyrique » dans l'expression « poésie lyrique ») ou le genre littéraire qui renvoie par excellence à la trame du récit (adjectif de « roman »). Mais ces deux termes s'emploient également dans le langage courant et esthétique pour désigner des attitudes qui lient la vie au littéraire, en imitation l'une de l'autre. Nous trouvons dans cette proximité la mise en place d'un ethos existentiel. Nos essais sur le terme « lyrique » ont justement cherché à distinguer clairement ce qui est du ressort de la trame (que nous nommons « le lyrique ») et ce qui est du ressort du « lyrisme » (en tant qu'ethos existentiel). Le terme « lyrisme » est apparu vers 1830, dans un contexte romantique, et dès le milieu du XIX^e siècle, il prend des connotations négatives, d'emphase, d'exagération et d'égoïsme. Le « lyrisme » tient en une visée du sublime, dans la vie comme dans l'œuvre, qui aboutit fréquemment à une grandiloquence, désastreuse d'un point de vue esthétique comme existentiel. Car le lyrisme désigne la plupart du temps une expression spontanée de sentiments personnels, souvent mélancoliques ou naïvement euphoriques. Cela n'a évidemment que des rapports caricaturaux et éloignés avec la trame transhistorique du lyrique.

Le lyrisme, en tant qu'ethos existentiel, implique ainsi les travers de l'écriture pour l'horizon de la modernité : il n'y a pas de distanciation de soi, de réflexion sur l'acte public d'écrire, de sens donné à l'altérité. Aussi n'y a-t-il pas de maîtrise des passions et le lecteur en vient à lire un débordement qualifié de « féminin » ou de « puéril ». On voit combien la catégorie du « lyrisme » engage une problématique éthique de la perte de contrôle de soi et de l'épanchement passionnel par le trop-plein personnel¹². Il est marquant de constater qu'outre des interférences critiques (par l'ironie ou l'hétérogénéité discursive) qui apparaissent dans divers recueils de poésie (*Le Spleen de Paris*, *Une Saison en enfer*, *Les Chants de Maldoror*) un des moyens théoriques principaux pour contrer l'ethos du lyrisme est justement le travail du style.

L'autre catégorie qui devient parallèlement problématique au XIX^e siècle est celle du « romanesque »¹³. Jean-Marie Schaeffer a bien

12. Cf. les développements dans le chapitre « Les valeurs éthiques de l'acte d'écrire », dans mon essai, *op. cit.*, 2006, p. 39-43.

13. Je renvoie aux travaux récents sur cette notion, et notamment au colloque dirigé par Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (éd.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. L'étude de Jean-Marie Schaeffer dans ce volume, « La catégorie du romanesque », nous sert de point d'ancrage.

montré combien le romanesque correspondait en son sens d'ethos existentiel à quatre débordements principaux par rapport au récit en tant que trame : l'excès, jusqu'à la saturation, des événements et des rebondissements dans la perspective romanesque ; la caricature bipolaire du rapport actantiel entre les personnages à valeurs positives et ceux à valeurs négatives ; une surcharge affective accordée à la trame ; une héroïsation peu probable vécue dans un quotidien identifiable¹⁴. En somme, dans le lyrisme comme dans le romanesque¹⁵, la trame entre dans certains travers condamnables : elle se fait immédiate, transparente, avec des excès d'effets, une mécanique discursive et une univocité du message.

Ces débordements des trames du lyrique et du récit par un ethos existentiel incitent à préconiser des moyens pour les contrecarrer : d'une part, en accroissant l'hétérogénéité des discours dans les pratiques d'écriture et ce malgré les conceptions d'« art pur » qui se retrouvent parfois dans les esthétiques ; d'autre part, en mettant l'accent sur la catégorie du « style », avec des valorisations positives face à ce qu'implique l'ethos existentiel.

Les « vertus » du style

La notion de « style » va ainsi servir de moyen de « répression symbolique »¹⁶ au sein du champ littéraire. C'est par son biais notamment que certains auteurs vont déconsidérer d'autres auteurs qui sont reconnus par des pouvoirs extérieurs (politiques ou économiques). Ce qui est marquant, c'est que cette notion va faire revenir au premier plan le lexique éthique de la maîtrise de soi par un contrôle des passions et par un éloignement des émotions personnelles. Il s'agit de faire face par le style à l'emportement des passions et aux travers (qu'on pourrait qualifier selon la terminologie aristotélicienne d'« incontinence » et d'« intempérance ») de l'ethos existentiel. Aussi, l'effort du style devient-il un acte de volonté¹⁷, qui nécessite un effort considérable. La terminologie employée

14. Nous pouvons penser à l'implication d'un auteur dans son propre roman, comme il est fréquent de le voir chez Alexandre Jardin par exemple.

15. Nous pourrions intégrer la catégorie de « boulevardier » dans le théâtre qui devient problématique au même moment face aux principes des modernités en littérature.

16. Nous reprenons l'expression de Pierre BOURDIEU dans *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil (Points essais), 1998.

17. Jean-Michel ADAM, *Le Style dans la langue*, Lausanne, Delachaux & Niestlé (Sciences des discours), 1996.

par Flaubert est des plus marquantes, car il oppose constamment le travail aux tracas de ses nerfs. En cela, l'auteur produit des efforts considérables pour parvenir à dépasser son langage « naturel » :

Bon ou mauvais, ce livre aura été pour moi un tour de force prodigieux, tant le style, la composition, les personnages et l'effet sensible sont loin de ma manière naturelle¹⁸.

Le travail de l'auteur pour se maîtriser remplace ainsi la spontanéité : la valeur travail remplace la valeur génie¹⁹. Cela renvoie bien entendu à un acte considéré comme vertueux où l'auteur a fait preuve de volonté, de mesure, d'abnégation pour ne pas tomber dans les penchants pathétiques de ceux qui sont dans l'incontinence de se dire dans l'espace littéraire.

L'acte de volonté lié au style provoque deux résultats principaux sur les textes. Le premier résultat est celui de l'unité d'ensemble et de la composition du texte qui créent une cohésion forte des différentes parties ou fragments. Cette unité prend totalement le lecteur et l'empêche de procéder à des découpages de l'œuvre. Le texte forme une cohésion qui est parallèle à la cohérence du monde possible du texte. Le second résultat est celui d'un épaississement des réseaux de signification du texte. Une forme d'« opacité » apparaît ou, pour le dire avec Maurice Merleau-Ponty, une « épaisseur », qui détourne d'une lecture immédiate et linéaire du texte. L'épaisseur du style engage le lecteur dans une profondeur, qui ressemble à une chair de mots²⁰ :

Une œuvre d'art est une force qui attire, qui absorbe les forces disponibles de celui qui l'approche. Il y a ici comme un mariage et l'amateur y joue le rôle de la femme. Il a besoin d'être pris par une volonté et être maintenu... La volonté ne peut s'exercer que sur le choix des moyens et nous arrivons pour l'art à la définition que je donnais du style : l'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis : les deux définitions coïncident et l'art n'est que le style. Le style est ici considéré comme la mise en œuvre des matériaux et comme la composition de l'ensemble, non comme la langue de l'écrivain²¹.

18. Gustave FLAUBERT, *op. cit.*, I, p. 243.

19. Roland BARTHES, *Le Degré zéro de la littérature*, Paris, Seuil (Points essais), 1994.

20. Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », in : *Signes*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2001, p. 63-135 ; Maurice MERLEAU-PONTY, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard (Tel), 1992.

21. Max JACOB, « Préface de 1916 », dans *Le Cornet à dés*, Paris, Gallimard (Poésie), 1988, p. 21.

C'est pourquoi le style participe de manière majeure à l'anesthésie du jugement moral. Par son unité d'ensemble et par son épaisseur de complexité, il invite le lecteur à sortir d'une lecture transparente. Le style défait la réactivité morale par le découpage en parties pour donner à penser dans un second temps, lorsque la configuration de l'unité est faite. Cet effet sur le lecteur demande en contrepartie des garanties de la part des auteurs : il s'agit de se maîtriser et de faire des efforts considérables sur soi. Or, il est demandé au lecteur de faire de même : contrôler son émotivité pour mieux comprendre. Le fait d'aller vers une hyperesthésie morale, en travaillant sur ce qui est douloureux dans une communauté, nécessite ce contrat implicite d'écriture et de lecture. Ainsi, à travers la notion de « style », nous voyons revenir un lien qui investit la problématique éthique par-delà les jugements moraux directs des œuvres.

L'auteur ancré dans la modernité peut questionner les lieux les plus délicats d'une société, par l'exploration des mondes possibles. Il peut perturber les normes et les refigurer en plongeant le lecteur dans des lieux douloureux, souvent pour éclairer en retour le monde commun. Les lettres dites du Voyant d'Arthur Rimbaud sont exemplaires de ce point de vue :

Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'inconnu ! [...] Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !²²

Pour ce faire, Rimbaud préconise un ordre nouveau, qui implique les vertus d'un travail important sur soi pour sortir de l'immédiateté de l'expression qu'il condamne à travers les romantiques.

Le Poète se fait Voyant par un *long, immense et raisonné* dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences²³.

22. Arthur RIMBAUD, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard (Folio classique), 2002, p. 88-89.

23. *Ibid.*, p. 88.

Conclusion

Après avoir traité du style dans sa valeur éthique pour des auteurs importants de la modernité, nous terminerons cette étude en revenant sur Bernard Noël et sur son désir de « tuer le style ». Que se passe-t-il quand à partir des années soixante et soixante-dix du *xx*^e siècle le besoin apparaît de défaire le style parce qu'il représenterait un ordre typique du système libéral ? Quelles sont les conséquences éthiques d'une « postmodernité » où l'unité d'ensemble est dévalorisée pour laisser apparaître l'hétérogène ? Que se produit-il quand une des catégories majeures de la littérature contemporaine devient dans les années quatre-vingt-dix « l'autofiction », empêchant par là même la distinction claire du possible et de l'empirique ? Qu'advient-il enfin quand les auteurs, jouant une posture ou tout simplement marquant leur idéologie, défont la virtualité des textes pour ressembler à leurs personnages, en redisant leurs propos ?

Ce qui se passe n'est sans doute pas une révolution ou l'ouverture d'un âge nouveau, mais des conséquences qui peuvent prendre des directions fort différentes. L'une d'elles est que le style est reconsidéré comme une « déformation cohérente », ce qui permet de détacher certains auteurs de la tentation de « bien écrire », en se conformant à une institutionnalisation. Dans les années soixante, c'est davantage le « bien écrire » que le style qui est remis en question. Dès lors, les écritures du corps de Bernard Noël, Valère Novarina ou Christian Prigent recréent une dynamique et donnent une puissance stylistique par la défiguration même. Mais, nous trouvons également d'autres réponses, qui sont souvent mises en avant par les médias et les éditeurs, car elles permettent de créer l'événement d'une rentrée. Cette réponse est plus problématique dans la mesure où elle engage un retour au premier plan de l'ethos existentiel du romanesque. Des auteurs comme Christine Angot, Gabriel Matzneff, Catherine Millet ou Michel Houellebecq semblent dès lors les parangons de ce type de postures et de mise en scène de leur vie d'auteurs. Ce romanesque a beau trouver sa validation dans des théories nihilistes et des tendances mortifères²⁴, qui seraient dans l'air du temps, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un point de vue esthétique et éthique d'un retour à l'ethos existentiel, avec ce qu'il a de problématique. C'est ce que le récit, que ce soit dans le roman ou

24. Ce que montre l'étude de Raphaël Célis sur Michel Houellebecq dans le présent volume par exemple.

le théâtre « post-dramatique »²⁵, bien plus que le discours lyrique, qui paraissent traversés ces dernières années par cette tendance. Cela donne inmanquablement une nouvelle place à la réactivité morale immédiate en perdant de vue la nécessité d'une anesthésie pour parvenir à une réflexivité d'ensemble. Cela peut être dans le but de créer l'événement médiatique, la visibilité immédiate, mais elle implique des réactions fortes de la part de certains membres de la communauté. En jouant sur les frontières du possible, fictionnelles ou métaphoriques, et de l'empirique, biographique ou scénique, c'est un contrat de confiance plus profond qui est touché par ces approches, celui de l'autonomie du littéraire face aux jugements immédiats. C'est pourquoi il n'est pas surprenant que les procès et autres formes de contestations face à certaines œuvres se multiplient aujourd'hui, car les redéfinitions du statut du style touchent des enjeux éthiques importants de notre communauté.

25. Nous renvoyons aux propos de Danielle Chaperon dans ce volume.