



HAL
open science

Du mélange des styles

Sophie Jollin-Bertocchi

► **To cite this version:**

Sophie Jollin-Bertocchi. Du mélange des styles. *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, 2018, 183, pp.65-80. hal-02871585

HAL Id: hal-02871585

<https://hal.uvsq.fr/hal-02871585>

Submitted on 17 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du mélange des styles

Sophie Jollin-Bertocchi
Université Paris-Saclay, UVSQ

Le « grand mouvement romantique du mélange des styles », selon la formule d'E. Auerbach (1968 [1946] : 476), prend forme dans le drame romantique, mais surtout dans le roman réaliste, à partir de Stendhal et Balzac. C'est le mélange des styles au sens politico-sociologique qui est au cœur du projet réaliste, manifestant « [l]e droit de traiter avec sérieux n'importe quel sujet » (*ibid.* : 491), en rupture avec la théorie antique de répartition et de convenance des niveaux stylistiques (*ibid.* : 547). Si le syntagme *mélange des genres* connaît dans la base Frantext douze occurrences dans des contextes variés, en revanche on relève une seule attestation de *mélange des styles*, dans le roman *La Vie mode d'emploi* : « [...] illustrant exemplairement ses théories en matière d'architecture intérieure : remodelage de l'espace, redistribution théâtralisée de la lumière, mélange des styles » (Perec 1978 [1995] : 134). L'expression y figure en lien avec les arts architecturaux et décoratifs, l'éclectisme étant une composante essentielle de l'architecture postmoderne¹. Force est alors de se demander si la notion a perdu de son actualité, ou de sa visibilité, en littérature. Au XX^e siècle, la « variété » des styles continue pourtant de servir le réalisme dans l'œuvre d'Aragon², et quand Irène Némirovsky, dans *Suite française*, roman écrit entre 1940 et 1942³, semble bien reconduire également le projet réaliste fondé sur la représentation des sociolectes dans les discours rapportés, un siècle environ après l'avènement du réalisme, dans le contexte historique et personnel particulièrement grave qui est le sien, sa mise en œuvre revêt une portée critique à l'égard de l'idéologie nazie de la race pure, la valeur éthique l'emportant avec force sur les questions de théorie littéraire.

Ce n'est pas donc pas le sens classique mais le sens moderne du mot *style* qui retiendra notre attention pour aborder la notion « insolite »⁴ de mélange des styles dans la littérature du XX^e siècle, s'interroger sur sa pertinence en dehors du réalisme et sur la manière de concevoir son adaptation aux textes littéraires. Quoique sa définition n'ait jamais cessé d'être discutée, par *style* littéraire on entend généralement aujourd'hui la convergence de traits (formels) de différents ordres (lexicaux, syntaxiques, énonciatifs, sémantiques, structuraux)⁵, caractéristiques d'une singularité individuelle ou collective⁶. Le mélange des styles au sens moderne ne soulève pas moins de problèmes théoriques, au minimum deux. En premier lieu, « l'idée classique d'unité du style » (Sandras 1996 : 23) confère au « mélange » le statut de style « impur » – si l'on se réfère à la locution *sans mélange* qui signifie « absolument pur » (*TLFi*) –, à la limite du « non style ». Cette conception entre apparemment en conflit avec l'exigence rhétorique de variété, qui « peut être considérée comme la qualité essentielle du style » (Molinié 1992 : 333). En vérité, la contradiction se résout aisément : la variété s'articule en effet avec l'unité dans la mesure où elle s'inscrit « comme outil forcément ancillaire, à l'intérieur d'une codification générale qui interdit toute novation et dans laquelle la variété ne peut être qu'une virtuosité mise à gérer la répétition » (*ibid.*). Battant en brèche l'idéal classique

¹ Gagée sur l'infériorité de la sphère architecturale dans la hiérarchie des arts, une certaine dévalorisation pèse virtuellement sur la notion.

² Voir Aron 2016.

³ Publié à titre posthume en 2004.

⁴ Selon P. Glaudes dans un livre récent (*Léon Bloy, la littérature et la Bible*, Paris, Les Belles Lettres, 2017), Bloy offre « un mélange insolite de styles et de genres visant à révéler le divin dans la vie mondaine et à tourner en dérision l'époque moderne, à savoir bourgeoise » (https://www.nonfiction.fr/article-9036-leon_bloy_ecrivain_et_prophete.htm; consulté le 24-09-2017).

⁵ Voir la récente mise au point d'I. Yocaris 2016.

⁶ Voir C. Dessy, L. van Nuijs et V. Stiénon 2016.

d'un style unitaire, le mélange des styles pose un second problème, solidaire du précédent : il remet en question le principe de signature stylistique, en d'autres termes le style d'auteur. Cette conception se développe pleinement à l'époque du Romantisme, elle est encore largement illustrée dans la première moitié du XX^e siècle par les travaux de C. Bruneau sur *La langue et le style de...*, et prévaut encore aujourd'hui dans les études littéraires en dépit d'un certain nombre de travaux en dénonçant les limites, voire le bien-fondé⁷.

La diversité des styles semble donc vouloir dépasser une vision réductrice qui serait dictée par un idéal culturel obsolète. Le mélange relève de *l'hétérogène*, défini comme ce « [d]ont les éléments sont de nature différente et/ou présentent des différences de structure, de fonction, de répartition » (*TLFi*). En théorie, deux manières de l'appréhender s'offrent dès lors à l'analyste, d'une part une approche dynamique, voire agonistique, qui considère la polyphonie des styles sans chercher à réduire l'hétérogénéité ; d'autre part une approche iréniste et intégrative qui permettrait d'articuler différents styles coexistant de manière stable au sein d'un cadre cohérent et homogène. Une remarque d'A. Albalat (1899 : 124), « Le mélange de ce qui est doux et de ce qui est rude est nécessaire pour faire un style », suggère que l'unité nécessaire du style oscille entre utopie et écueil, ou du moins que l'unité est vouée à se construire à partir de composantes orientées diversement. Dans ces conditions, la transposition de l'éclectisme des domaines architectural et décoratif dans les textes littéraires mène à envisager le mélange des styles comme susceptible d'être tenu pour un style à part entière : cela impliquerait-il une nouvelle acception du mot *style* ?

Le mélange apparaît bien d'abord relever d'un fonctionnement normal des œuvres, puisque les changements de régime stylistique sont en partie imputables à l'hétérogénéité séquentielle (récit, description, discours...), comme les travaux de linguistique textuelle l'ont bien montré. Il n'en existe pas moins une pluralité de styles narratifs, et une pluralité de styles descriptifs, ce qui délégitime ou tout au moins relativise une telle approche, laquelle ne permet pas de rendre compte de l'ensemble des variations stylistiques observables au sein d'un même texte. Par ailleurs, certaines zones textuelles, comme les prologues et les épilogues, s'avèrent des lieux propices au contraste⁸. Un coefficient d'imprévisibilité affecte donc la création d'un auteur à l'échelle d'un texte singulier, de même qu'à l'échelle de son œuvre tout entier, ce qui semble en accord avec la vocation de la littérature à haut régime de littéarité, qui cherche à se démarquer – par opposition à la littérature de consommation reproduisant des patrons d'écriture stéréotypés.

Il s'agit ici de réfléchir à ce qui se joue dans les variations de régime stylistique au sein d'un même texte, à partir d'une interrogation sur les formes d'intégration, soit de l'endogène (un intertexte interne), soit de l'exogène (un intertexte externe). Dans la perspective du roman réaliste dans lequel elle s'enracine, l'on est fondé à se demander si la notion de mélange des styles ne serait pas plus pertinente pour le genre romanesque que pour les autres, c'est pourquoi nous esquisserons une typologie à partir d'un corpus diversifié d'œuvres romanesques du XX^e siècle. Le cas du texte de transition permettra d'observer le processus d'« individuation » (Simondon 1964) de l'écriture ; puis, à rebours, nous examinerons l'imitation stylistique portée par le pastiche, pour finalement expérimenter l'idée de style divisé, deux modalités qui soulèvent de manière aiguë la question de l'interprétation.

1. Textes de transition et processus d'« individuation » (G. Simondon)

L'invention de nouvelles formes pensées comme survenant *ex nihilo* est associée à la notion romantique d'inspiration, comme l'on sait. La mutation d'une écriture revêt assurément quelquefois un caractère brutal, ainsi, chez Aragon, le passage du surréalisme au réalisme, puis

⁷ Les travaux de Gilles Philippe notamment.

⁸ Ainsi dans les proses surréalistes d'Aragon (1997 [1966]), comme l'épilogue des *Aventures de Télémaque*, ou le prologue de *La Défense de l'infini*.

du réalisme au nouveau roman. C'est peut-être que cet auteur a voulu non tant renouveler son écriture romanesque que « réinventer le roman » (Bougnoux, 1997 : XIV). Le titre déjà forgé et annoncé « Romans du monde réel », ainsi que la forte cohérence stylistique du premier roman du cycle, *Les Cloches de Bâle*, appelé texte de « conversion » (Forrest, 1997 : 1258) par la critique, semblent démentir la difficulté à faire table rase et invalider l'idée d'une inscription progressive dans l'écriture réaliste – même si cette analyse a pu être nuancée.

A *contrario* certains textes ont été explicitement qualifiés d'œuvres de « transition », s'inscrivant en faux contre une conception magique du changement, par exemple les textes de Giono écrits entre 1938 et 1944 (Fourcault 1991). Le Clézio fait partie de ces écrivains dont l'écriture a connu un changement spectaculaire, sinon radical, mais pour lequel il semble néanmoins possible d'isoler un texte présentant des caractéristiques transitoires. Après une décennie (de 1963 à 1973) de production où les fondamentaux du roman sont mis à mal dans le cadre d'une entreprise très critique vis à vis de la modernité urbaine et consumériste, l'écrivain adopte une écriture plus lisible mais toujours liée à un positionnement éthique qui ne cessera de s'affirmer. Pour tenter d'observer comment une nouvelle écriture émerge à partir de son intertexte interne, nous comparerons les *incipits* des trois textes qui se situent à la charnière du virage pris par Le Clézio, à savoir *Les Géants* (1973), *Voyages de l'autre côté* (1976) et enfin *Mondo et autres histoires* (1978) qui inaugure la nouvelle manière.

Comme dans la plupart des premiers romans de l'auteur, les deux premiers textes cités comportent une section d'ouverture qui ressortit au genre du prologue, principe qui ne sera pas reconduit dans les romans suivants. Celui des *Géants*, marqué par l'isotopie révolutionnaire, brouille les catégories textuelles en entrecroisant discours, description et récit, contribuant à déstabiliser la représentation d'un monde déshumanisé. La section d'ouverture de *Voyages de l'autre côté* s'inscrit dans la continuité de la précédente. Métalepses narratives⁹, figures sémantiques par analogie, marques lyriques et traits de l'oral familier sont les dénominateurs communs de ces deux séquences représentatives de l'hybridation de l'écrit et de l'oral qui marque l'évolution du roman au XX^e siècle¹⁰.

Les trois *incipits* de la narration proprement dite partagent l'exploitation du patron descriptif. Dans *Les Géants*, le passage à la narration se fait dans un premier temps sans solution de continuité par l'entremise d'une métalepse :

Que voyez-vous ?

Je vois un immense terrain plat, à l'embouchure d'un fleuve. Il y a une sorte de plage de galets devant la mer, et tout de suite la plage, ce grand terrain plat sur la zone d'alluvions du fleuve. Sur ce terrain plat il y a Hyperpolis. Le paysage est très dur et très blanc, avec le vent qui souffle et la mer qui creuse ses vagues. Le ciel est bleu, d'un bleu extraordinaire, intense, presque noir à force d'être bleu, et le vent souffle dans le ciel. Au loin, tout le long de la côte, il y a des maisons rabougries, des herbes, des détritiques, des routes, des sortes de campements de nomades. Mais personne ne fait attention. Ce qui est important, ici, c'est la blanche Hyperpolis qui brille au soleil, avec ses quatre parkings de goudron autour d'elle. Le vent souffle sur les parkings entre les roues des voitures, et il arrive de temps en temps à arracher un peu de poussière. Le vent qui vient de la mer fait du bruit en passant sur le sol de goudron, un drôle de bruit qui ressemble au silence. Le soleil est très haut dans le ciel, au centre du ciel. Il est tellement haut qu'on ne le voit même pas. Il écrase les ombres sous les pieds des gens, il ne bouge pas. D'ailleurs, rien ne bouge vraiment. (*Les Géants* : 35)

La description en focalisation externe est centrée sur le lieu du récit (prosopographie d'inanimé) et subvertit le modèle réaliste de deux manières, au moyen des traits d'oralité et des marques de la subjectivité. L'oralité est impulsée par la dialogisation initiale et modelée par le présentatif *il y a* et la structure pseudo-clivée *ce qui... c'est*. La simplicité syntaxique, qui participe de la construction d'une image de l'oral familier, repose sur la construction attributive, la parataxe et les éléments d'ajout (circonstants et appositions) mimant la spontanéité. De plus, le présent

⁹ Voir Genette 1972 : 243-245 ; *id.* 2004.

¹⁰ Voir Reggiani 2008.

s'écarte de l'imparfait de la narration classique : « Vers 1900, ce temps [...] sera l'emblème même de la modernité littéraire, c'est-à-dire de la conciliation de la prose et de la poésie [...] » (Philippe 2009 : 372)¹¹. Mais dans ce roman de la seconde moitié du XX^e siècle, il semble interprétable plutôt comme une forme d'immédiateté, de style oral, comme une « orature¹² » (Hagège 1985) littéraire ayant vocation à refonder la littérature. Somme toute, la dimension orale n'est imprimée que par quelques marqueurs non lexicaux qui ressortissent à une représentation, à un imaginaire de l'oralité : à la limite, c'est une oralité mythique qui se greffe sur un fond de description réaliste.

Les marques d'une subjectivité dont la source est incertaine à ce stade, étant donné la position extradiégétique du narrateur, constituent l'autre pôle fédérateur de cette description prise en charge par la première personne du singulier : ce sont principalement des modalisateurs (« extrarodinaire », « même ») et quelques analogies, notamment la personnification du vent. Les deux orientations conjointes, oralité et subjectivité, en déstabilisant la description classique, informent la vision paradoxale et critique du texte.

Par son titre même, *Voyages de l'autre côté* suggère l'idée de basculement, de dépassement de la poétique élaborée jusque-là¹³. Tout en se rattachant encore nettement à la veine expérimentale, cette fiction offre globalement des composantes d'une écriture plus romanesque¹⁴ qui préfigure les textes suivants, et dont certains éléments affleurent dans l'incipit :

Il y a cette fille qui est à la fois grande et petite. C'est un peu difficile d'expliquer ça, mais c'est comme ça : elle est à la fois très grande et toute petite. Elle s'appelle Naja Naja. Elle habite dans une maison, à la sortie de la ville, et elle vit de choses et d'autres, de pain, de chocolat et de cigarettes. Naja Naja cherche quelque chose. Elle regarde tout le temps la terre, le soleil, les étoiles, la lune, les fleuves et les arbres, les gens et les animaux, et elle voudrait bien savoir qui ils sont. Elle veut cela si fort qu'elle n'entend plus rien de ce que les gens disent autour d'elle.

Naja Naja ne croit pas tellement aux explications qu'on donne un peu partout, à l'école, dans les temples, dans les musées, ou bien dans les journaux pleins de photographies. Elle se méfie. Les gens disent tellement de choses différentes. Comment savoir ce qui est vrai ? Les gens disent n'importe quoi, pour avoir l'air intéressants. Mais si on les regarde bien, droit un peu au-dessus des yeux, on voit bien qu'ils mentent. (*Voyages de l'autre côté* : 21)

Ici commencent à se mettre en place les germes d'un nouveau style en partie fondé sur les mêmes traits langagiers que ceux isolés dans *Les Géants*, moyennant certains décalages et certaines réappropriations.

La description est cette fois centrée sur le personnage principal, une petite ou jeune fille (prosopographie d'animé humain). Le présent de l'indicatif est reconduit au sein du patron morphosyntaxique de l'oralité, lequel subit une intensification au début (présentatifs et pronom *ça*). À cet égard s'impose la référence, perceptible dans le titre, à la révolution célinienne de *Voyage au bout de la nuit*, causée par l'irruption de l'oral familier dans la narration. Plus loin, la parataxe est soulignée par l'anaphore rhétorique pronominale, recatégorisant la simplicité au prisme du langage enfantin, tandis que son pendant lexical, la répétition (« les gens » et le polyptote sur le verbe *vouloir*) participe ici de la symbolisation d'un dénuement matériel dont

¹¹ « S'il est vrai que toute la littérature française des siècles précédents, notamment narrative, a connu des décrochements locaux vers le présent dans des textes au passé, c'est à la fin du XIX^e siècle que le présent tend à envahir le roman. [...] cette diffusion rapide du présent dans la littérature de la fin du XIX^e siècle est exactement contemporaine du développement du poème en prose : dans un souci lyrique de donner le moment de l'écriture comme coïncidant exactement avec celui de la réalité décrite, celui-ci ne pouvait guère recourir à un autre temps » (Philippe 2009 : 372).

¹² Ensemble des genres dont le mode d'expression est la voix.

¹³ L'expression « de l'autre côté » était d'ailleurs déjà réitérée dans l'incipit des *Géants*.

¹⁴ Voir I. Rialland (2018), qui étudie « L'usage éthique du romanesque chez Le Clézio » dans *Voyages de l'autre côté* notamment.

l'endroit est la force morale. Sur le plan narratif enfin, le glissement de la focalisation externe à la focalisation interne déplace la source et les moyens de la subjectivité. Ainsi la valeur indéfinie du pronom *on* se voit-elle réduite et absorbée par le point de vue du personnage, qui parasite celui du narrateur : « Les gens disent n'importe quoi, pour avoir l'air intéressants. Mais si on les regarde bien, droit un peu au-dessus des yeux, on voit bien qu'ils mentent ». Le discours indirect libre précède d'ailleurs immédiatement ces deux phrases : « [...] elle voudrait bien savoir qui ils sont. [...] Comment savoir qui ils sont ? ». En rupture avec l'*incipit* du roman précédent, la disparition des analogies et la brièveté des paragraphes viennent parachever la nouvelle configuration – même si ces deux traits ne sont que temporaires.

Le mouvement de réduction typographique et l'assèchement des analogies se retrouvent à l'orée de la nouvelle liminaire du recueil *Mondo et autres histoires* (1978), qui marque la vraie rupture dans le parcours de Le Clézio. Cette nouvelle éponyme se développe à partir du même motif fictionnel que dans le texte précédent, mais avec une caractérisation sexuée inverse puisque le personnage est cette fois un jeune garçon :

Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'en aperçoive, et puis on s'était habitué à lui. C'était un garçon d'une dizaine d'années, avec un visage tout rond et tranquille, et de beaux yeux noirs un peu obliques. Mais c'était surtout ses cheveux qu'on remarquait, des cheveux brun cendré qui changeaient de couleur selon la lumière, et qui paraissaient presque gris à la tombée de la nuit.

On ne savait rien de sa famille, ni de sa maison. Peut-être qu'il n'en avait pas. Toujours, quand on ne s'y attendait pas, quand on ne pensait pas à lui, il apparaissait au coin d'une rue, près de la plage, ou sur la place du marché. Il marchait seul, l'air décidé, en regardant autour de lui. Il était habillé tous les jours de la même façon, un pantalon bleu en denim, des chaussures de tennis, et un T-shirt vert un peu trop grand pour lui. (« Mondo... » : 11)

Le modèle oral est certes maintenu par les présentatifs, la construction clivée (« c'était ses cheveux qu'on remarquait »), la locution *peut-être que*, caractérisée par un statut incertain à la frontière de la verbalité et de l'averbalité, et la parataxe dominante. L'oralité est cependant grevée par l'emploi de l'imparfait qui replace la description à l'arrière-plan. Cette séquence renoue ainsi avec la description classique, alors que dans le même temps la prosopographie est minée par le désancrage socio-familial du personnage. La valeur indéfinie du pronom *on* cède cette fois la place à la référence plurielle qui prévaut dans les emplois contemporains, englobant ici un narrateur homodiégétique (« dans notre ville, sans qu'on s'en aperçoive ») : en adoptant une focalisation externe, le texte côtoie la chronique, genre d'écrit qui témoigne d'un esprit de communauté, et qui du fait de ses origines médiévales prend ses distances à l'égard de la modernité.

En résumé, dans l'*incipit* de *Voyages de l'autre côté*, la persistance d'une écriture marquée du sceau de l'étrangeté et de l'utopisme littéraire¹⁵ coexiste avec l'inflexion réaliste et enfantine qui caractérise l'amorce de la seconde manière leclézienne dans *Mondo et autres histoires*. Ce recueil offre lui-même un état non stabilisé, il marque une étape dans le ressaisissement et le recentrement du projet littéraire. En ce sens, l'*incipit* de *Voyages de l'autre côté* semble bien offrir l'image d'un recouvrement, d'une interpénétration de deux orientations, bref, d'un changement en acte ou en gestation. C'est donc le maintien d'une écriture autant que son renouvellement qui se joue dans le texte transitoire : en l'occurrence, celui-ci est en effet fondé en partie sur le réinvestissement des mêmes traits et des mêmes patrons au sein d'un nouveau dispositif narratif et fictionnel. La divergence stylistique repose autant sur une reconfiguration de traits identiques, selon les principes de gradualité et de porosité des styles, que sur une co-présence de traits rattachables à des styles différents. Il est par exemple troublant de retrouver dans l'un des grands romans ultérieurs, *Le Chercheur d'or* (1985), des

¹⁵ Comme en témoigne notamment la dimension intersémiotique : portées musicales p. 143, calligrammes p. 174-178, carte des constellations p. 211.

redistributions d'unités lexicales et des reformulations d'isotopies identiques¹⁶. Ainsi devient visible le caractère à la fois global du style, conçu comme indissociable des autres composantes du texte littéraire, et diffus, en partie insaisissable du fait même de cette extension. La notion d'« individuation » appliquée à l'étude du sujet par le philosophe G. Simondon, et transposable au domaine des œuvres artistiques, éclaire en tout état de cause le processus à l'œuvre dans le texte transitoire : comment l'individu subsiste-t-il à travers les phases de sa transformation continuée ? Simondon met en doute la notion même d'individu pour se focaliser sur le processus génétique de sa formation et de sa transformation continue¹⁷. Sous l'apparente identité et singularité d'un texte, il s'agit ainsi de concevoir les rapports d'empiètement sur les œuvres préexistantes dont il émane, et qui lui demeurent toujours coprésentes dans ses mutations et ses métamorphoses.

2. *Le pastiche ou l'imitation stylistique*

À rebours d'une dynamique innovante, le pastiche, en dehors des recueils dédiés, introduit une hétérogénéité stylistique allant « à l'encontre de l'esthétique de l'originalité qui prévaut depuis l'avènement du romantisme » (Aron 2008 : 5). G. Genette l'a défini strictement comme « l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique », qui affecte l'hypotexte d'une « modification maximale », par opposition à la *parodie* qui est « le détournement [...] [d'un] texte à transformation minimale » (Genette 1982 : 33)¹⁸. P. Aron élargit la définition du pastiche, qu'il conçoit comme

[...] l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrivains. [...] L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. (Aron 2008 : 5-6)

Si tous deux, pastiche et parodie, « travaillent ce texte qui les absorbe, comme ils travaillent ceux sur lesquels ils s'exercent », le premier « accepte plus volontiers [...] l'effacement des contours » (Bouillaguet 1996 : 19). Une telle pratique touche tous les genres littéraires, mais celui « qui accueille de façon privilégiée la parodie et le pastiche modernes » est le roman du fait que celui-ci est une « forme hybride et ouverte au dialogisme, à une énonciation double » (*ibid.*). Pour approcher le pastiche dans le roman, nous nous appuyons sur l'œuvre de Giono, dont la critique a volontiers souligné le caractère « baroque ». Nous retrouvons là une notion qui n'est pas spécifique à la littérature, et qui à défaut de renvoyer précisément au mélange des styles, partage avec le noyau de cette expression le trait sémantique /contraste/.

La production de pastiches correspond à « une mode d'époque », en la matière on relève deux « pics », « celui des années 1920-1930 puis celui des années 1946-1950 » (Aron 2008 : 234), soit les deux après-guerres, qui correspondent à des moments de défoulement¹⁹. Or c'est précisément au cours de ces deux périodes que des traces de pastiche ont été relevées par les commentateurs de Giono. Son œuvre à facettes est notamment inaugurée par *Naissance de l'Odyssée* (1927, version définitive Grasset 1937), que G. Genette considère comme un cas particulièrement « subtil » de transformation moderne d'une œuvre antique²⁰. D'autre part, les

¹⁶ Par exemple : « le vent qui souffle et la mer qui creuse ses vagues », « Le vent qui vient de la mer fait du bruit » (*Les Géants*) / « Le vent de la mer passe sur les arbres », « les vallées profondes entre les vagues » (*Le Chercheur d'or* : 14 et 112).

¹⁷ « On ne peut pas, en toute rigueur, parler d'individu mais d'individuation, l'individu est ce qui a été individu et continue à s'individualiser, il est relation transductive d'une activité. [...] L'être vivant est à lui-même partiellement son propre principe d'individuation » (Simondon 1964 : 196, 44).

¹⁸ Selon P. Aron (2008 : 18) cette dernière est une « imitation(s) à visée comique d'un texte, donc une forme particulière de l'activité pastichante ».

¹⁹ P. Aron (2008) souligne la persistance de cette pratique jusqu'à aujourd'hui, bien qu'orientée vers des valeurs différentes.

²⁰ Genette 1982 : 344. Il s'agirait donc plutôt d'un cas de parodie dans le cadre théorique genettien.

romans du cycle du Hussard comportent des éléments pastichant Stendhal. De son côté F. Leca (2012) a décelé un pastiche de la description touristique dans *Un roi sans divertissement* (1948). Enfin, dans son dernier roman, *L'Iris de Suse* (1970), Giono « aime doter ses personnages aristocratiques [...] d'une rhétorique qui semble se pasticher elle-même » (Ricatte 1983 : 1033)²¹.

Dans *Mort d'un personnage* (1949), l'unique « roman urbain » (Citron 1977 : 1248) de Giono, la réécriture porte sur le style descriptif. Le chapitre initial offre un diptyque composé d'une description des odeurs de la ville, le matin, et d'une description des couleurs, le soir, qui tranche avec la précédente et semble bien, celle-ci, constituer un pastiche du style naturaliste :

Il n'y avait d'abord dans la rue, à part l'ombre d'une nuit obscurcie de fumée, de capotes de fiacres et des vêtements noirs de la foule, qu'une lumière jaune sale, qui sortait par blocs des devantures de magasins éclairés au pétrole. Puis apparaissaient quelques irisations aux biseaux des vitrines et, brusquement, le pourpre d'un quartier de bœuf à l'étal, la coquille rose nacré des porcs fendus en deux avec l'amande rouge des côtes, le blanc extraordinaire des agneaux écorchés, le vert violent des céleris en bottes, l'ocre emplumée des régimes de bananes, le roux des oranges, les grandes médailles d'argent rayonnant des barils d'anchois. [...] Et brusquement éclataient, au-dessus d'une rampe de gaz qui fusait derrière une vitre au ras du trottoir, les bleus, les verts, les rouges, les ors d'étiquettes collées sur des flancs de bouteilles pleines de topaze ou de diamants blancs ; puis les violets, les gorge-de-pigeon, les moires des rouleaux de rubans, les crèmes, les bleuâtres, les jets brillants des plumes à chapeaux, les chinoïseries des boîtes de bonneterie, les vers nil des parfums, les jaunes éteints des longs pains vernis. De l'autre côté de la rue, venaient des couleurs aquatiques que le flot des passants interceptait et faisait trembler, prolongeait, déformait, balançait, comme vues à travers de l'eau, écrasant des bleus paon qui coulaient dans des verts suintant dans des rouges enroulés autour de jaunes serin, beurrées sur des noirs, des goudrons et des poix mordorées, pleines de fils d'or, déroulant des chevelures de reflets comme le courant dans l'épaisseur des ruisseaux. Puis, des tournesols de lampes à pompe éblouissaient chez des drapiers où l'on voyait moutonner dans des mains qui soupesaient des pièces de drap, les longues lanières d'un océan bleu marine qu'on dévidait des pièces, en faisant claquer la planche sur le comptoir. On était frôlé par des hommes et des femmes qui nous croisaient ou nous dépassaient en même temps que nous traversions la lumière et les couleurs d'une devanture auxquelles ils ajoutaient, dans un éclair, le gris ou le noir d'un veston, le bleu-charrette d'une blouse, le luisant de quelque manche de lustrine, le marron d'un plastron amidonné, le bouillonnement pincé dans l'index et le pouce d'un gant, d'une longue jupe travaillée de pas rapides bouillonnant dans un blanc d'écume qui sautait sur des verts bouteille, des violets, des géraniums, des grenat, des gris fer, des marron, des havane, jusqu'aux franges plus noires que la nuit de châles de cachemire découpés dans des pièces d'or. (*Mort d'un personnage* : 149-150)

Cet extrait peut être rapproché d'une séquence bien précise d'un autre roman urbain, *Le Ventre de Paris*, rapprochement favorisé par des informations externes : Zola fait son entrée dans les manuels scolaires au début du XX^e siècle, c'est-à-dire à l'époque de la scolarité de Giono – mais sans pour autant faire partie du palmarès des auteurs étudiés dans les grandes classes de l'école primaire entre 1880 et 1947²² –, et l'on sait par ailleurs que ce dernier a été initié par son père à la lecture de l'auteur des Rougon-Macquart. Univers scolaire et univers familial fusionnent donc dans cette référence métonymique à l'école. La mise en relation des deux textes est de plus orientée par le fait que la description de Giono se situe sur le trajet du retour de l'école précisément... Voyons à présent le texte source présumé :

Mais Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. Le jour se levait lentement, d'un gris très doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie

²¹ Cette liste des pastiches dans l'œuvre de Giono ne prétend nullement à l'exhaustivité.

²² Il apparaît seulement, qui plus est en bas du palmarès, dans la période 1959-1972 (Bishop 2010).

changeante au lever du soleil ; et, à mesure que l'incendie du matin montait en jets de flammes, au fond de la rue Rambuteau, les légumes s'éveillaient davantage, sortaient du grand bleuissement traînant à terre. Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouvertes et grasses encore de terreau, montraient leurs cœurs éclatants ; les paquets d'épinard, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu'aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux. Mais les notes aiguës, ce qui chantait plus haut, c'étaient toujours les taches vives des carottes, les taches pures des navets, semées en quantité prodigieuse le long du marché, l'éclairant du bariolage de leurs deux couleurs. Au carrefour de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes ; les énormes choux blancs, serrés et durs comme des boulets de métal pâle ; les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des vasques de bronze ; les choux rouges, que l'aube changeait en des floraisons superbes, lie de vin, avec des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre. (Zola, *Le Ventre de Paris*, 1873)

Outre quelques lexies communes (*moutonner*, *céleris*, *pourpre*), les caractéristiques majeures de ces deux extraits se laissent regrouper autour de deux axes, les analogies et la nominalisation des adjectifs.

Les analogies avec le domaine aquatique sont légion, de la métaphore maritime « C'était une mer » (Zola) / « un océan bleu marine » (Giono), à la métaphore lexicalisée réactivée par le contexte « le flot grandissait » (Zola) / « le flot des passants » (Giono). Diverses autres images, comparaisons ou métaphores, présentent des degrés variables d'originalité : « les légumes submergeaient les pavés », « Le jour [...] lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure » (Zola) / « des couleurs aquatiques », « comme vues à travers de l'eau », « des bleus qui coulaient », « comme le courant dans l'épaisseur des ruisseaux », « un blanc d'écume » (Giono). Sans être moins nombreuses, les analogies apparaissent cependant au second plan, comme banalisées, dans le texte de Giono, élaborant une vision fluide, labile et mouvante, alors que dans celui de Zola elles participent d'une vision profondément artistisante et fédérative, au-delà de la métaphore filée.

Seconde caractéristique, la nominalisation des adjectifs au moyen de l'article est un trait emblématique du « style substantif » des Goncourt et de Zola (Brunot 1972 : 157-158) – dont l'objet est de rendre compte des « sensations en tant qu'elles s'imposent à la conscience » (Philippe 2009 : 367). Elle a été reprise par différents auteurs du XX^e siècle, Giono la systématise ici en de longues séries. Dans cet extrait elle porte exclusivement sur des adjectifs de couleur, ponctuellement caractérisés. Le pastiche opère donc une stylisation, au sens propre de « simplification », de son modèle, dont il ne retient qu'un ou plusieurs traits essentiels, grossis. L'exacerbation du trait produite par l'allongement quasi-monstrueux – le pastiche en soi n'est-il pas d'ailleurs un « vampirisme » (Hellégouarc'h 2006 : 56) ? – de la liste et de la phrase procède alors peut-être ici d'une *hyperbolisation* proposant une vulgate stylistique de la prose impressionniste ; le pastiche s'auto-désigne par ce caractère exacerbé.

Selon P. Aron (2008 : 5-6), « les motivations des pasticheurs sont variables : ils peuvent rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier ou simplement l'imiter afin de produire un faux ». Le pastiche obéissait à une pratique scolaire codifiée puisqu'il constituait l'un des exercices traditionnels de rédaction au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle²³. « La plupart des bacheliers en lettres formés entre 1880 et les années 1920 possèdent ainsi la compétence requise pour produire des pastiches » (*ibid.* : 195). Globalement, « [e]ntre les deux guerres, l'art du pastiche est donc souvent l'indicateur d'une position conservatrice » (*ibid.* : 196)²⁴. La visée

²³ C'est l'époque de « la gloire du pastiche pédagogique » (Aron 2008 : 189). Voir également Chervel (2008).

²⁴ « [...] le développement du pastiche littéraire peut être interprété comme une défense [...] de la formation qui avait été celle d'une élite sociale dont les valeurs étaient mises en cause tant par les nouveaux détenteurs de la légitimité littéraire (comme Gide et les auteurs de la *NRf*) que par les contestataires de l'avant-garde » (Aron 2008 : 196).

rétrospective du pastiche exploitée dans la fiction autobiographique de Giono pourrait donc situer sa valeur du côté de la déférence, de l'hommage, selon l'éthique de générosité qui nourrit l'œuvre de cet écrivain, et ce roman en particulier, inspiré par le souvenir de la mère. Ainsi l'écume stylistique offerte par le pastiche serait-elle de l'ordre de la réminiscence proustienne. Mais outre que la position de Giono vis à vis de l'école se caractérise par une certaine ambiguïté²⁵, à convoquer des éléments d'information extérieurs au texte, comme le témoignage de la fille de l'auteur (Mény 2003 : 634), il apparaît que sans lui vouer aucune haine, « Giono semble avoir de Zola une vision réductrice, et ne prend pas en compte sa puissante inventivité mythique » (Durand 2000 : 286). Pour tenter d'évaluer la portée du pastiche zolien dans *Mort d'un personnage*, il importe de prêter attention à l'évocation de l'institution scolaire qui s'intercale entre les deux parties du diptyque urbain :

J'entraîs, et l'odeur d'encens était si forte qu'il n'était plus question d'odeur, mais il était question de bruits et de couleurs. Bruits, d'ailleurs à peine et les mêmes répétés à l'infini, deux ou trois fois : froissements de jupes, claquements de toiles amidonnées, tintements de rosaires, glissements de patins feutrés, craquements de souliers vernis et chuchotements, chuchotements, chuchotements dans l'écho des vastes et hauts couloirs remplis comme d'un énorme et silencieux envollement d'hirondelles. Et couleur simplement d'hirondelles aussi, blancs et noirs, où devait être très extraordinaire la plume de canard sauvage que je portais à ma toque rouge ; blancs des cornettes, noirs des souples soutanes de femmes en grosse laine, et blanc des mains et des visages, et blancs et noirs des grands moellons luisants du parquet. Une lumière rare qui venait des impostes remuait tout ce blanc et ce noir avec de longs bâtons dorés. (*Mort d'un personnage* : 146)

Son phrasé tranche avec celui des deux descriptions qui l'encadrent, tout en évoquant d'une autre manière l'écriture impressionniste : la séquence est en effet composée essentiellement de deux longues phrases nominales qui surenchérisent sur le mode sensoriel d'appréhension de l'univers scolaire, et constituent ainsi une forme de représentation de la subjectivité. Mais elle comporte également des substantivations d'adjectifs de couleur à la fin, qui font le lien avec la seconde description du diptyque, témoignant d'une contamination. Cette forme de coexistence d'une communauté de styles descriptifs repose, on l'a dit, sur l'imitation portée par le pastiche, lequel témoigne ici profondément de l'*imprégnation* sur laquelle une telle pratique est fondée, et qui peut être reliée à une conception empathique de la description : « Résumée par la phrase *je perçois quelque chose qui m'affecte*, la définition "phénoménologique" de la description contrevient à l'idée que la description dépend essentiellement d'un savoir livresque sur l'objet » (Chaudier 2018 : 6). L'hypotexte naturaliste se présente en l'occurrence, dans le même temps, comme une référence à dépasser, car *Mort d'un personnage* offre un travail sur le patron descriptif qui se poursuit dans la suite du roman, passant du réalisme à la « description de psychologie poétique » (Citron 1977 : 1242) : « Le monde réel [...] s'est affirmé d'emblée, dès le premier chapitre [...] Giono implante solidement un espace matériel qui servira de base aux étendues immatérielles, aux explorations intérieures, qui surgiront plus tard dans le récit » (Citron 1977 : 1257). L'hétérogénéité stylistique, dans *Mort d'un personnage*, s'incarne dans un effet de mosaïque²⁶, des pièces juxtaposées de même forme ou quasi mais de couleurs différentes finissant par constituer une représentation homogène.

Alors que les œuvres transitionnelles soulèvent la question de la pureté stylistique, qu'elles travaillent, le pastiche, lorsqu'il est localisable ponctuellement dans un texte, offre moins une forme de recul identitaire qu'il n'ouvre à la dimension dialogique du mélange des

²⁵ L'ambiguïté serait d'ailleurs le propre du pastiche au XX^e siècle, pris entre la tradition et un nouveau contexte historique (Aron 2008 : 198).

²⁶ Le terme figure dans la définition fondatrice de l'intertextualité donnée par J. Kristeva : « [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité* [...] » (1969 : 146).

styles en faisant office d'interface entre l'œuvre et l'hypotexte convoqué. Les deux cas de figure semblent au demeurant partager une pratique de l'imprégnation.

3. *Style binaire, style divisé*

Se démarquant du principe d'interpénétration qui gouverne le texte transitionnel, comme du mode de fondu-enchaîné dont le pastiche est susceptible de témoigner, une troisième voie s'ouvre à l'analyse du mélange des styles, celle d'un régime intermittent, d'un style ostensiblement divisé qui pose de manière forte la question de son unification et de sa justification. Il sera brièvement examiné à partir de deux exemples, Giono et Camus.

À propos de *Colline*, J. Molino (1982 : 70) relève « l'ambiguïté d'un style que l'on peut appeler composite », celui de la parole « épico-paysanne » des personnages. Il oppose de surcroît la langue des personnages, « une stylisation inspirée du modèle marotique », au style du narrateur, « une stylisation personnelle de la diction épique » (*ibid.* : 73), tout en soulignant la « ressemblance des deux styles » qui repose sur la parataxe, les présentatifs, les phrases nominales et le langage figuré (*ibid.*). C'est la notion unifiante de style « sublime, caractérisé par la noblesse et par la simplicité en même temps que par la fréquence des figures » (*ibid.* : 74), qui permettrait de comprendre cette proximité. Dans le prolongement, il est un autre roman de Giono qui récuse la conception unitaire du style, *Le Chant du monde* (1934), dont la narration oscille entre deux pôles divergents, d'une part un style simple porté par le mot propre et la phrase scolaire élémentaire :

En arrivant, il y avait déjà deux chars dételés devant la porte et attachés aux arbres, trois chevaux et cinq mulets encore bâtés. Un homme, la joue contre l'herbe, soufflait un feu. Un garçon portait de l'eau aux bêtes. Une petite fille coupait les liens des bottes de foin et elle répandait l'herbe sèche dessous le nez des chevaux. Deux mulets se surveillaient, se tournaient, frottaient leurs bâtés, se ruaient dans les jambes et riaient avec de grandes dents jaunes. Les chevaux poussaient la petite fille avec leurs museaux et ils tapaient du sabot dans la terre. (*Le Chant du monde* : 252)

D'autre part un style poético-lyrique dominé par les analogies et l'allongement de la phrase :

Des vols de feuilles mortes passaient dans la pluie. Les bois se décharnaient. De grands chênes vernis d'eau émergeaient de l'averse avec leurs énormes mains noires crispées dans la pluie. Le souffle feutré des forêts de mélèzes, le chant grave des sapinières dont le moindre vent émouvait les sombres corridors, le hoquet des sources nouvelles qui crevaient au milieu des pâtures, les ruisseaux qui léchaient les herbes à gros lapements de langue, le grincement des arbres malades déjà nus et qui se fendaient lentement, le sourd bourdon du gros fleuve qui s'engraissait en bas dans les ténèbres de la vallée, tout parlait de désert et de solitude. La pluie était solide et pesante. (*Le Chant du monde* : 260)

Sous l'influence de la lecture de J. Molino, s'il est donc possible de concevoir ces deux orientations comme convergentes, une autre option consiste à les tenir véritablement pour des styles distincts, dont le premier sert de cadre, ou de repoussoir et de faire-valoir à l'autre, en s'appuyant sur le fait que par leur oralité et leurs régionalismes, les romans d'avant-guerre de Giono s'inscrivent en rupture par rapport à la tentation savante et poétique des débuts littéraires de l'écrivain. L'hégémonie des tropes constitue alors peut-être une adaptation, sous une forme minorée, des aspirations poétiques initiales, et la tension stylistique dans *Le Chant du monde* évoquerait une double aspiration contradictoire. Somme toute, la signature de l'auteur résiderait alors dans l'articulation « monstrueuse » de ces styles, car les analogies se greffent à maintes reprises sur la phrase simple : « En haut de la montagne ils entrèrent dans un large plateau chauve, sans arbres et presque sans herbe. Le vent galopait sans toucher terre, il soufflait à hauteur d'arbre. Il y avait peu d'étoiles. La vieille lune éclairait tout un charnier de nuages blêmes » (*Le Chant du monde* : 256).

La conception binaire du style incarne plus radicalement chez Camus²⁷ la thématique de l'opposition qui est lexicalisée dans les titres de plusieurs de ses œuvres (*L'Envers et l'endroit*, *L'Homme révolté*...). Le lyrisme des essais rassemblés dans *Noces* en 1938, et globalement abandonné dans les œuvres ultérieures, persiste néanmoins, cantonné à quelques rares séquences plus développées dans *L'Étranger* (1942) :

Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. (*L'Étranger* : 92-93)

Quand Camus « propose une page d'un ton et d'un style très différents de la blancheur dominante, [...] il ose la prose poétique pour dire le meurtre [...] » (Bordas 2003 : 114). Dans ce contexte, c'est le contraste entre deux styles qui est privilégié, et vecteur d'émotion (Jollin-Bertocchi 2013 : 157). Le recours à la prose poétique revêt, semble-t-il, une valeur passionnelle et intime. La dualité stylistique resurgit dans *Le Premier homme*, roman qui manifeste une « libération de cette tentation longtemps refoulée pour la poésie » (*ibid.* : 142), notamment lorsque des métaphores sont regroupées en îlots :

Au-dessus de la carriole qui roulait sur une route caillouteuse, de gros et épais nuages filaient vers l'est dans le crépuscule. Trois jours auparavant, ils s'étaient gonflés au-dessus de l'Atlantique, avaient attendu le vent d'ouest, puis s'étaient ébranlés, lentement d'abord et de plus en plus vite, avaient survolé les eaux phosphorescentes de l'automne, droit vers le continent, s'étaient effilochés aux crêtes marocaines, reformés en troupeaux sur les hauts plateaux d'Algérie, et maintenant, aux approches de la frontière tunisienne, essayaient de gagner la mer Tyrrhénienne pour s'y perdre. Après une course de milliers de kilomètres au-dessus de cette sorte d'île immense, défendue par la mer mouvante au nord et au sud par les flots figés des sables, [...] leur élan s'exténuaient et certains fondaient déjà en grosses et rares gouttes de pluie [...]. » (*Le Premier homme* : 13-14)

La facture rythmique et sonore de l'incipit participe de l'effet de prose poétique : en particulier la séquence 6/12/8/6 au début de la seconde phrase, et l'homéotéleute sur les verbes « s'étaient gonflés », « s'étaient ébranlés », « avaient survolé », « s'étaient effilochés ». S'y ajoutent le binarisme syntaxique à plusieurs reprises, et la présence d'un circonstant à l'attaque de chaque phrase formant un parallélisme. La description prosaïque figurant quelques lignes plus loin tranche avec la précédente :

L'homme qui se trouvait sur la banquette avant près du conducteur, un Français d'une trentaine d'années, regardait le visage fermé, les deux croupes qui s'agitaient sous lui. De bonne taille, trapu, le visage long, avec un front haut et carré, la mâchoire énergique, les yeux clairs, il portait malgré la saison qui s'avavançait une veste de coutil à trois boutons, fermée au col à la mode de cette époque, et une casquette légère sur ses cheveux coupés court. (*Le Premier homme* : 14)

Les séquences à forte densité métaphorique, certes ponctuelles, constituent donc « l'«autre versant» du style de Camus » (Jollin-Bertocchi 2013 : 142), témoignant d'une virtualité réprimée, d'une « tentation mi-assumée, mi-refusée du lyrisme et de la poésie » (Ferrage 1997 : 9) qui n'est pas totalement étrangère à la position de Giono. Parce qu'il est hérité du romantisme en France, « le mélange est aussi un aspect de la conception du héros moderne : “Défini par sa singularité, le héros romantique est un sujet contradictoire [...]” (G. Gingembre) » ; le style divisé semble renvoyer à cette « [m]ise en question de l'individu unitaire [...] » (Soler 2002 : 106). Et dans les deux cas, celui de Giono et celui de Camus, c'est plus ou moins la même dichotomie qui s'observe entre langue commune et langue poétique, les deux pôles fondamentaux structurant le champ stylistique contemporain de ces deux auteurs.

Conclusion

²⁷ « [...] the difference in content is accompanied by an equally abrupt change in form, which makes stylistic generalizations particularly difficult » (Ullmann 1960 : 295).

Le mélange stylistique est tantôt composé de styles endogènes (tel est le cas des textes de transition), tantôt il accueille un style exogène selon une poétique intégrative (le pastiche) ou contrastive (le style divisé). Conséquemment, pour ce qui concerne les valeurs de l'hétérogénéité, la visée de la coexistence des styles (*hypostyles*) est soit prospective, obéissant à une dynamique de changement dans les textes transitionnels : le mélange revendique alors l'hétérogène comme une forme de stabilisation provisoire. Soit la visée est rétrospective (le pastiche et le style divisé), se situant entre nostalgie et aspiration, mais au fond toujours en tension à des degrés divers. La conception unitaire et monologique du style, dont l'omnipotence depuis le XIX^e siècle explique peut-être, en réaction, le succès plus récent des notions de polyphonie et de dialogisme mises au point par M. Bakhtine, se trouve ainsi déstabilisée par une pratique dualiste, binaire plutôt que pluraliste dans les cas qui ont été envisagés – la pluralité de styles apparaissant peut-être davantage liée spécifiquement à un projet réaliste pour ce qui est du domaine littéraire. Dans ces conditions, d'un point de vue théorique, conférer au mélange des styles littéraires – du moins tel qu'il se présente dans les œuvres envisagées ici – le statut de style à part entière (*hyperstyle*) n'est pas sans poser problème dans la mesure où, d'une part, l'éclectisme qui prévaut dans les arts architecturaux et décoratifs n'est pas vérifié, et où, d'autre part, cela met en cause la définition même du style comme congruence de traits, soit une vision homogénéisante. La question est bien de savoir selon quels critères ces traits sont sélectionnés, et si des caractéristiques langagières *a priori* opposées, comme la phrase simple et la phrase complexe par exemple, sont susceptibles d'aller dans le même sens au sein d'un texte particulier. Pareille reconception du style abonde en tout cas dans le polysémantisme avéré du mot *style* (Bordas 2008). Il n'est en définitive pas certain que le monolithisme stylistique soit seul à relever du mythe de la pureté : le mélange des styles dans le roman, qu'il soit fondé sur l'imprégnation ou sur la coexistence, est en effet susceptible d'être perçu comme une symbolisation des sentiments mêlés, et comme une forme moderne de la recherche de l'unité par-delà la pluralité.

Bibliographie

- ALBALAT, Antoine (1992 [1899]), *L'Art d'écrire*, Paris, A. Colin.
- ARAGON, Louis (1997 [1966]), *Les Aventures de Télémaque*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 183-250.
- ARAGON, Louis (1997), *La Défense de l'infini*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 435-587.
- ARON, Paul (2008), *Histoire du pastiche de la Renaissance à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Les littéraires ».
- ARON, Paul (2016), « La variété des genres et des styles dans *Les Voyageurs de l'Impériale* d'Aragon : esquisse d'analyse sociologique », *COnTEXTES* [En ligne], 18 | 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, URL : <http://contextes.revues.org/6234> ; DOI : 10.4000/contextes.6234
- AUERBACH, Erich (1968 [1946]), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des idées ».
- BISHOP, Marie-France (2010), « Que lit-on à l'école primaire au cours du XX^e siècle ? Listes et corpus de textes de 1880 à 1995 », dans Brigitte Louichon et Annie Rouxel (dir.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Paideia », p. 139-152.
- BORDAS, Éric (2003), *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires. Recto-verso ».
- BORDAS, Éric (2008), *Style : un mot, des discours*, Paris, Kimé.
- BOUGNOUX, Daniel (1997), Introduction, dans Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. IX-XXXI.
- BOUILLAGUET, Annick (1996), *L'Écriture imitative*, Paris, Nathan, coll. « Fac Littéraire ».
- BRUNOT, Ferdinand, et BRUNEAU, Charles (1972), *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, T. XIII, 2^e partie, Paris, Armand Colin.
- CAMUS, Albert (1939), *Noces*, Paris, Gallimard ; ici coll. « Folio ».
- CAMUS, Albert (1942), *L'Étranger*, Paris, Gallimard ; ici coll. « Folio ».
- CAMUS, Albert (1994), *Le Premier homme*, Paris, Gallimard ; ici coll. « Folio ».
- CHAUDIER, Stéphane (2018), *Proust et le démon de la description*, Paris, Garnier.
- CHERVEL, André (2008), *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XXI^e siècle*, Paris, Retz.

- CITRON, Pierre (1977), notice de *Mort d'un personnage* [1949], dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1241-1269.
- DESSY, Clément, VAN NUIJS, Laurence, et STIÉNON, Valérie, « Qui a peur du style en sociologie de la littérature ? », *CONTEXTES* [En ligne], 18 | 2016, mis en ligne le 23 décembre 2016, consulté le 25 juillet 2017. URL : <http://contextes.revues.org/6263> ; DOI : 10.4000/contextes.6263.
- DURAND, Jean-François (2000), *Les Métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- FERRAGE, Hervé (1997), « Lyrisme et histoire », dans Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel (dir.), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, p. 9-18.
- FORREST, Philippe (1997), Notice des *Cloches de Bâle*, dans Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1258-1277.
- FOURCAULT, Laurent (dir.) (1991), *Revue des Lettres modernes. Jean Giono 5. Les œuvres de transition 1938-1944*, Éditions Minard.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GIONO, Jean (1972 [1934]), *Le Chant du monde*, dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 189-412.
- GIONO, Jean (1977 [1949]), *Mort d'un personnage*, dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 143-236.
- GIONO, Jean (1983 [1970]), *L'Iris de Suse*, dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. VI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 351-527.
- HAGÈGE, Claude (1985), *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard.
- HELLÉGOUARC'H, Pascale (2006), « Critique en action ou subversion critique ? », dans Catherine Dousteyssier-Khoe et Floriane Place-Verghes, *Poétique de la parodie et du pastiche*, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », n°55, p. 54-63.
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie (2013), « Les métaphores dans *Le Premier Homme* : roman, lyrisme et poésie », dans Anne-Marie Paillet (dir.), *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Louvain-La-Neuve, Académia-L'Harmattan, p. 137-160.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LECA, Florence (2012), « La description de paysage, du pastiche au symbolique. L'exemple du grand Ferrand dans *Un roi sans divertissement* », dans Claude Ber et Françoise Rullier (dir.), *La Poésie est grammairienne. Mélanges offerts à Joëlle Gardes*, Paris, Éd. de l'Amandier, p. 275-287.
- LE CLÉZIO, J. M.-G. (1973), *Les Géants*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».
- LE CLÉZIO, J. M.-G. (1975), *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».
- LE CLÉZIO, J. M.-G. (1978), *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, ici coll. « Folio ».
- LE CLÉZIO, J.M.-G. (1985), *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard.
- MÉNY, Jacques, « Lectures familiales. Entretien avec Sylvie Durbet-Giono », dans Jean-François Durand et Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Giono dans sa culture*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan / Montpellier, Publications Université Montpellier III, 2003, p. 627-637.
- MOLINO, Jean, « Décrire, écrire, raconter. À propos de *Colline* », dans *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, Édisud, p. 61-80.
- NÉMIROVSKY, Irène (2004), *Suite française*, Paris, Denoël.
- PHILIPPE, Gilles (2009), « Émile Zola et la langue littéraire vers 1880 », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p. 345-378.
- MOLINIÉ, Georges (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche ».
- PEREC, Georges (1995 [1995]), *La Vie mode d'emploi*, Paris, Le Livre de Poche.
- REGGIANI, Christelle (2008), *Éloquence du roman*, Genève, Droz.
- RIALLAND, Ivanne (2018), « L'usage éthique du romanesque chez Le Clézio », *Cahiers Le Clézio*, n°11, p. 89-100.
- RICATTE, Luce (1983), Notice de *L'Iris de Suse*, dans *Œuvres romanesques complètes*, vol. VI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1020-1052.
- SANDRAS, Michel (1996), Préface de *L'Art de la prose* [1908], Gustave Lanson, Paris, La Table ronde.
- SIMONDON, Gilbert (1964), *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF, 1964 ; thèse rééditée sous le titre *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1995, 2005 et 2013.
- SOLER, Patrice (2001), *Genres, formes, tons*, Paris, PUF.

ULLMANN, Stephen (1960), « The two styles of Camus », dans *The Image of the modern french novel*, Cambridge, University Press, p. 235-299.