



Style : de l'informe à la forme

LEANDRO DE OLIVEIRA NERIS

Université du Québec à Montréal
nerisle@hotmail.com

— RÉSUMÉ

Certaines approches stylistiques, vouées à l'analyse des textes littéraires, se sont investies d'une prétention scientifique de description linguistique qui a eu pour effet une présentation technique et normative des faits de la langue. Le dogmatisme de cette posture analytique, qui d'ailleurs est inséparable des propriétés phonétique, morphologique et syntaxique de la surface textuelle, a confiné la réflexion sur le style à une sorte de *techné* positive de la « forme ». Mais quel sens et quelle pertinence le terme de « forme » peut-il recouvrir en stylistique ? Et dans quelle mesure la stylistique gagne-t-elle à intégrer la notion d'« informe » à son cadre théorique ? Afin de répondre à ces questions, j'ai pour objectif avec cet article de susciter une réflexion en deux temps. Premièrement, je réexaminerai certaines conceptions de la « forme », qui ont contribué à ériger les approches stylistiques tout au long de l'histoire, et, deuxièmement, de façon à réclamer un élargissement de l'horizon théorique, je chercherai à montrer comment la catégorie de l'« informe » peut ouvrir de nouvelles perspectives pour l'étude du style en littérature.

MOTS-CLÉS

style, stylistique, forme, informe, texte littéraire

Il est de la nature même de l'informe d'être hors d'atteinte des mots et de ne se laisser approcher que par défaut. Pourtant notre besoin d'origine est tel qu'il nous faut trouver une origine de l'origine, une butée au-delà de laquelle il n'y aurait plus rien à chercher.

Sophie de Mijolla-Mellor (2005 : 7)

— ABSTRACT

Some approaches to stylistics have made great claims to scientific objectivity in order to investigate some formal features of literary texts. However, the excessive concern with the linguistic form resulted in technical and rigorous stylistic analysis. This analytical position, which is closely related to the examination of grammar, semantics and phonological properties of the text, restricted the study of the literary style to a kind of positive *techné* of the linguistic “form”. But what meaning and what relevance does the concept of “form” have in stylistics? And how can the concept of “formless” be useful to stylistics? In order to answer these questions, this article has a double objective. Firstly, it will re-examine the main conceptions of the “form” which have influenced the stylistic approaches throughout history. Secondly, it will demonstrate how the category of the “formless” can reveal new perspectives to the study of the style in literature.

KEYWORDS

style, stylistics, form, formless, literary text

Le titre de cet article peut paraître, à première vue, assez nébuleux : les notions rassemblées (celles de style, de forme et d'informe) sont manifestement polysémiques et, si je me résigne à les réduire abusivement à une simple précision terminologique, je n'arriverai sans doute pas à déterminer clairement leur articulation. Il convient donc de problématiser la difficulté en interrogeant les frontières conceptuelles de ces notions qui, aptes à révéler des points d'échange et des relations complémentaires, peuvent créer l'espace épistémologique nécessaire afin de repenser la spécificité des phénomènes stylistiques. Dans ces conditions, ma réflexion permettra non seulement de réexaminer certaines conceptions de la « forme », qui ont contribué à forger les outils d'analyse stylistique tout au long de l'histoire, mais aussi de révéler, grâce à la catégorie de l'informe, des perspectives neuves pour l'étude du style en littérature.

1. Le style et la forme

Le style est une notion complexe, riche, ambiguë, multiple (Compagnon 1998 : 205) qui désigne aussi bien un aspect singulier, propre à une individualité créatrice, qu'un aspect général relevant de la *praxis* collective. Les tentatives de dépasser cette amphibologie ont parfois circonscrit la reconnaissance des éléments pertinents à l'analyse du style à une démarche formaliste qui permettrait d'appréhender invariablement un ensemble de catégories et d'éléments susceptibles d'être décrits de manière exhaustive. Suivant un tel courant théorique, certaines approches stylistiques¹, vouées à l'analyse des textes littéraires, se sont investies d'une prétention scientifique de description du mot et de la phrase qui a eu pour effet une présentation technique et normative des faits de la langue. Ces approches, privilégiant les propriétés phonologique, morphologique et syntaxique du niveau phrastique, ont alors accordé beaucoup d'importance au statut formel de la structure signifiante de la surface textuelle. Cette posture analytique a inévitablement confiné la réflexion sur le style à une sorte de *techné* positive de la « forme² ».

Ayant une riche histoire en philosophie et en esthétique, le terme « forme » traduit de manière fort équivoque plusieurs mots grecs, mais plus particulièrement la polyvalence de *μορφή* dans son opposition à *εἶδος*³. Pour Aristote, la *μορφή* correspond à la forme, au sens de la configuration ou du type, du modèle sensible par rapport à la matière. Mais la forme est aussi l'*εἶδος*, le moule originel qui informe toutes choses et détermine un être dans sa différence spécifique⁴ (Fraisie 2011 : 17). Il importe aussi de mentionner le terme latin *forma* : métathèse de *μορφή*, ce terme désigne les

aspects extérieurs qui caractérisent un objet, la silhouette ou la forme visible, les différents « moules », la figure, l'image, le type.

Ces acceptions, dépendantes d'une pensée fortement imprégnée par la rhétorique et les humanités gréco-latines, montrent que la forme s'oppose à la « matière qu'elle informe, tout en formant l'objet connaissable [...] » (Greimas et Courtés 1993 : 155). Fondée sur une analogie entre contenant et contenu, cette prise de position formaliste, met en évidence la « forme » comme « le vêtement hasardeux du fond⁵ » (Focillon 1964 : 5), comme une entité immobilisée, pas seulement dans son opposition à la matière, mais aussi dans son rapport à la présence. Dans ce cadre, la forme devient quasi-synonyme d'*expression* dont la fonction est d'*informer* la matière, c'est-à-dire les « objets de pensée », interprétés par glissement sémantique comme le *sens*, le *contenu*, ou encore, le *fond*⁶. Selon Jacques Derrida, le concept de forme « ne se laisse pas, ne s'est jamais laissé dissocier de celui de l'apparaître, du sens, de l'évidence, de l'essence. Seule une forme est *évidente*, seule une forme a ou est une *essence*, seule une forme *se présente* comme telle » (Derrida 1972 : 188). C'est dans ce contexte, qui consolide implicitement la distinction conventionnelle entre la forme et le fond, que le plan de l'expression linguistique⁷ des textes littéraires se trouve privilégié par la stylistique. Or, comme l'affirme Frances Fortier, « en envisageant la manifestation textuelle comme une série de décisions techniques qu'il s'agit de répertorier [...], la stylistique demeure strictement dans l'ordre de la forme de l'expression⁸ » (Fortier 1995 : 78). Il en résulte que le style littéraire, au gré d'une technique de catégorisation « hiérarchisante » et « excluante », se présente le plus souvent comme le produit d'une excessive objectivation des différents paramètres formels du code expressif des œuvres. Ces paramètres ne sont autres que ceux du langage : sons, choix de mots, ordres des mots, tours et constructions.

Cette tendance à restreindre l'analyse aux agencements linguistiques du plan de l'expression reconnaît dans la forme, en tant qu'« instrument spéculaire » du style⁹, « une propriété valorisée et valorisante » (Vouilloux 2008 : 200). Dans ce contexte de valorisation d'une singularité formelle, le style littéraire, circonscrit au plan de réalisation matérielle de la langue, est envisagé comme « l'enveloppe brillante » qui sert à faire valoir le génie de l'écrivain : « l'attribut du génie est le don de créer, le style est l'art de bien dire. Le génie donne la vie, le style donne la forme » (Marmontel 1859 : 307). La légitimité de cette notion traditionnelle du style, explicitée par les paroles de Jean-François Marmontel, est profondément marquée par l'ancienne conception d'élocution de la rhétorique classique : « C'est maintenant le moment de parler de l'élocution ; et en effet, il ne suffit pas de posséder la matière de son discours,

on doit encore parler comme il faut, et c'est là une condition fort utile pour donner au discours une bonne apparence » (Aristote 1991 : 297). Aristote fait ici référence à la « mise en forme » verbale des arguments au niveau de la phrase qui, conformément à une perspective paradigmatique, englobe le choix des mots, des figures, des tours, des effets d'harmonie et de cadence. Il faut encore constater qu'Aristote, dans sa *Poétique*, porte une très grande attention à la forme de l'expression du langage, particulièrement à la « bonne apparence » du matériau de toute composition littéraire :

La qualité de l'expression, c'est d'être claire sans être plate ; or la plus claire est celle qui se compose de noms courants, mais elle est plate : l'exemple en est la poésie de Cléophon, ou celle de Sthénélos. L'expression noble et qui échappe à la banalité, est celle qui a recours à des termes étrangers. Par « terme étranger », j'entends un nom rare, une métaphore, un allongement et tout ce qui s'écarte de l'usage courant. (Aristote 1990 : 120)

Il suit de cette formule que la qualité du style littéraire (son élégance, sa grâce, son énergie et sa puissance) se laisse assimiler à une conception de langue poétique conçue, à son tour, comme la transgression imprévisible de la norme du langage quotidien. Selon ce primat défini comme un ornement formel, l'écrivain, pour qui le « droit à l'écart » se justifie par le principe d'invention esthétique, doit s'arracher à la banalité de l'usage courant pour surprendre le lecteur et surtout « faire valoir la beauté » au moyen de mots rares, de métaphores et de nombreuses altérations de l'expression. Bernard Vouilloux montre, dans son article *La portée du style*, le pouvoir que la rhétorique classique a toujours exercé sur l'évolution des analyses du style :

Toujours est-il que, dans le contexte de l'art verbal, la corrélation des faits de style aux phénomènes internes à la phrase, maintenue par la tradition de la stylistique française, de Charles Bally à ses élèves, Jules Marouzeau et Marcel Cressot, et bien au-delà, n'aura fait que confirmer l'évolution suivie par la rhétorique, depuis les théories antiques, qui articulaient les choix lexicaux à une typologie à la fois descriptive (pragmatique) et prescriptive (normative) des genres de discours, jusqu'aux rhétoriques de l'époque classique qui, sans renoncer à la fameuse triade des registres « haut », « bas » et « moyen », réduisirent le style au seul plan de l'élocution. (Vouilloux 2008 : 200-201)

La restriction progressive de la rhétorique à l'*élocution* a provoqué peu à peu la « fusion » de la rhétorique et du style. Le territoire du style ainsi réduit a favorisé l'avènement d'une pratique attentive aux phénomènes microtextuels, locaux, dont le principe analytique s'est donné comme mission de repérer des marqueurs grammaticaux, syntaxiques et lexicaux, situés au niveau de l'organisation matérielle du texte. Dès lors, le commentaire stylistique, à la recherche de configurations formelles capables de dévoiler l'ingéniosité d'un auteur, est devenu un exercice artificiel d'évaluation du rendement expressif du texte littéraire. La démarche explicative, dans les perspectives d'une extension réitérée de la rhétorique, a toujours cherché à limiter les réflexions esthétiques sur l'écriture aux seules représentations de la forme qui, relevées puis classées et ensuite organisées en réseaux, ont été renfermées dans des catégories en nombre fini par la théorie des tropes. C'est ainsi que, comme le constate Jacques-Philippe Saint-Gérard, « sous l'influence de l'immémoriale tradition rhétorique, la notion de *Style* n'a guère cessé d'être revendiquée ou annexée par deux familles d'artisans : les grammairiens et les littérateurs » (Saint-Gérard 1993 : 16). À ce sujet, Jean-Marie Schaeffer affirme que

[...] à partir du moment où on admet l'idée que le style est un fait textuel discontinu, voire rare, la tentation est grande de poser qu'il existe des textes avec style et d'autres sans style : c'est ainsi que la présence de propriétés stylistiques devient un signe d'art (au sens évaluatif du terme) et que la notion de style se transforme en un terme laudateur. (Schaeffer 1997 : 16)

Toutes ces discriminations, repliant le style sur la couche la plus superficielle des microstructures afférentes aux traits perceptibles du tissu textuel, reviennent donc à expliciter une conception *discontinuiste*¹⁰ directement dépendante d'une herméneutique des formes. Certes, l'intérêt ainsi porté aux segments linguistiques révèle une manière d'éloigner l'effort critique des commentaires impressionnistes qui ont balisé les modèles historiques et grammairiens. En ce sens, la stylistique, consacrée à l'*inventaire* des faits d'expression et, par conséquent, à un rôle de fond taxinomique, s'efforce de compléter toute critique historique, qu'elle soit fondée sur l'histoire personnelle de l'écrivain, sur l'histoire du moment culturel de l'œuvre, sur l'histoire de sa réception. Il arrive cependant que cette interprétation trop positiviste de la matérialité langagière des textes consiste principalement dans la défense de la technicité analytique de l'individualité, soutenue par une certaine conception de rigueur linguistique dont l'objectif est celui de conserver la sûreté formaliste des approches du style. Ces approches ont sombré dans

l'analyse grammaticale qui, faute d'une compréhension exacte du dualisme entre « forme » et « contenu », servait tout simplement à valider l'outillage constatif et à isoler, voire à atomiser, la surface stylistique.

Bien que cette attitude critique ait beaucoup évolué depuis ses débuts, elle fait valoir encore l'idée que le style est une simple question de marques et d'éléments échelonnés au long d'un segment linguistique qu'il s'agit pourtant « de détecter, d'identifier et d'interpréter comme autant de faits de style ou de traits stylistiques en quelque sorte autonomes » (Genette 2004 : 2). En ces termes, le style, présenté comme une catégorie stable, se réduit à l'ornement d'une pensée déjà formée. Si on veut dépasser cette conception atomiste ou ponctualiste, on devra s'assurer de considérer l'étude des formes stylistiques selon un processus ouvert de « singularisation » et qui tient compte fondamentalement de la notion d'informe.

2. Le style et l'informe

Les approches stylistiques, centrées sur une conception *discontinuiste* du style, se montrent, comme on l'a vu, insuffisantes dès qu'il s'agit de rendre compte de l'invention des formes littéraires. Il me paraît ainsi légitime de diriger mes réflexions vers une compréhension du style qui, loin de pratiquer une analyse sectorielle (tropes et figures) du matériau littéraire, met en évidence un processus plus ou moins polémique de catégorisation, de décatégorisation et de recatégorisation des formes. Je rejoins par ce biais les préoccupations de certains stylisticiens qui plaident pour une « conception *continuiste* de la langue au style » (Jaubert 2007 : 48). Et pour réclamer un élargissement de la perspective théorique, j'estime que les études sur le style gagnent à intégrer la notion d'*informe* afin que soient éclairés les fondements mêmes de la dynamique de la « stylisation » en acte. Mais encore là, un paradoxe s'impose : sous quelle forme penser l'informe ?

L'informe, selon la théorisation de Georges Bataille, se caractérise par tout ce qui échappe à la forme, par tout ce qui va à l'encontre de la « bonne forme ». Présenté comme une notion relativement (mais volontairement) vague, l'*informe* « n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme » (Bataille 1929 : 382). Bataille cherche ainsi à remettre au centre des préoccupations esthétiques toutes ces « formes exclues », ces « choses abjectes », ces « éléments organiques, matériels, sales » qui se heurtent à la raison et surtout à l'idéalisation de la pensée philosophique et métaphysique.

C'est, si l'on veut, le caca, ou le rire, ou le mot obscène, ou la folie : ce qui coupe court à toute discussion, ce à quoi la raison ne peut assigner « une redingote mathématique », ce qui ne se laisse transposer dans aucune métaphore, ce qui ne se laisse pas mettre en forme. (Bois, Krauss 1996 : 28)

Paul Valéry, dans un ouvrage intitulé *Degas, Danse, Dessin*, montre qu'il y a des choses « qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues, nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées » (Valéry 1983 : 66). Dans cette perspective, l'informe est tout ce qui se trouve en deçà ou au-delà des formes et qui ne trouve « en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets » (Ibid.). Or, même si l'informe ne se réduit pas aux relations de structures, il n'est pas saisissable hors de la forme qui l'exprime, il dépend d'un point de concentration formel à partir duquel un ensemble de manifestations phénoménales est susceptible d'être ressenti, d'être vécu à sensation. L'informe serait ainsi une émanation (« un battement ou une pulsation¹¹ ») qui semble se dégager d'un lieu identifiable, comme si ce lieu était le responsable de la modulation d'un flux sensible constitutif d'un *invisible* absolu. Ce caractère intangible, mais non moins perceptible, n'est pas chaos ou contingence, il présente une épaisseur qui s'ouvre aux dimensions du sentir, de l'événement ou de l'expérience.

Mais, sous une optique différente, la catégorie de l'informe « tend à diriger le regard vers le pas-encore d'une émergence, soit vers le versant *informe archaïque*¹² » (Marchal 2002), qui affiche par conséquent ses filiations à la *khôra* platonicienne en tant que lieu génétique des formes, lieu de « porte-empreintes ». Pour Platon, la *khôra* constitue en effet une « entité qui préside à l'avènement des formes, [...] un milieu primitif où s'ébauchent les images des formes que l'on retrouve dans le monde sensible » (Mijolla-Mellor 2005 : 9). En ces termes, je ne considère pas l'informe sous les bases d'une opération de « suppression de la forme », c'est-à-dire de ce qui aurait perdu sa forme, mais plutôt comme le lieu de l'émergence des formes. À ce sujet, Paul Klee affirme que :

Si nous laissons se développer selon ce processus une œuvre première, en son ébauche, nous aurions l'occasion de comprendre les choses d'un peu plus près : tout d'abord, le phénomène de la mise en forme : mise en forme par rapport et en relation avec l'impulsion créatrice, mise en forme au sens d'ensemble de

conditions vitales, déploiement des forces depuis le déclenchement mystérieux jusqu'à la réalisation du but recherché. Ce phénomène était déjà perceptible dans le tout premier acte de la création, au moment où la forme commençait à se réaliser dans le détail (la structure). [...] La mise en forme détermine la forme; elle lui est donc supérieure. La forme ne doit donc jamais et en aucun cas être considérée comme accomplissement, résultat, fin en soi; mais comme genèse, devenir, être. (Klee 1973: 169)

De ce point de vue, l'étude du style, s'intéressant à la « mise en forme par rapport et en relation avec l'impulsion créatrice », englobe une pratique capable de rendre compte de la manière dont *prennent forme* les parcours singularisants. L'informe, en tant que lieu de la puissance ou de la possibilité de la forme, constitue ainsi une tentative pour repenser l'activité différentielle de singularisation de l'œuvre qui, à son tour, prend sens et valeur sur fond d'élaborations relationnelles et transitoires. Cette piste de réflexion tend à mettre l'accent sur un soubassement sensible, antérieur à la formalisation, et donc sur des conditions de possibilités de configurations textuelles qui révèlent une activité de genèse: d'où le mot d'*antéforme*¹³, entendu avant tout comme le mouvement de l'écriture vers sa « temporalité originaire ». Or, en considérant que l'*antéforme* configure un niveau de *précondition* de la forme, le style n'apparaît plus comme un phénomène relevant essentiellement des ambitions de systématisation et de modélisation du matérialisme linguistique, mais bien comme un mode d'accession à la signification préalable (et participant) aux opérations d'écriture. De fait, l'entrée dans le domaine des préconditions de la signification permet de réfléchir à l'informe comme un univers en amont de la forme, comme un espace « antérieur en quelque sorte à celui de la différenciation » qui « relève davantage de la fluidité, de la tension et de l'indistinction » (Mercier 1993: 594). Une telle conception replonge le regard analytique dans un état linguistique encore mouvant où les signes sont « incertains dans leurs contours, mobiles dans leurs assemblages, problématiques dans leurs valeurs » (Jenny 1990: 20). Engagé dans la perspective du faire-forme ou de l'émergence de la forme, ce regard a l'avantage d'exploiter le style dans le mouvement de l'inchoatif, de tout ce qui rentre dans l'ordre du « *se faisant* ».

Un réinvestissement de la théorie de l'informe invite en effet à concevoir le style comme orientation et évolution, comme différenciation et unification, ce qui accentue la primauté du processus créatif de la mise en forme sur l'immobilisme de la forme énoncée, de l'activité sur le résultat. Il faut entendre ici le principe d'une morphogenèse qui dynamise l'écriture et l'ensemble du processus de stylisation, selon lequel une œuvre invente les conditions de

son existence, réalise, par l'invention de sa forme, celle de son statut d'œuvre littéraire. Dans ce contexte, l'émergence d'un style, rattaché au processus créateur dont la pertinence esthétique s'impose, doit être considérée non comme un objet donné d'emblée, à partir d'une singularité de hasard ou d'occasion, mais plutôt comme l'objet d'une activité réflexive, « d'un travail continu de ressaisissement, d'élaboration et d'inflexion des différences propres à l'objet » (Jenny 2000 : 102). Mais comment observer l'ensemble du processus singulier de mise en forme d'une œuvre ?

Afin d'appréhender le style dans l'entrecroisement de l'expérience d'un devenir-sens des formes, je m'appuie sur quelques pistes de travail ouvertes par Anne Herschberg Pierrot, pour qui toute discussion sur l'émergence des formes littéraires doit nécessairement interroger la dimension processuelle de l'œuvre. Une telle approche cherche à privilégier l'écriture en mouvement, les « formes en transition » et les « activités métamorphiques » (Pierrot 2010 : 92) qui participent de la configuration du texte. Cette démarche garantit la possibilité de démasquer un effort créatif majeur de configuration perceptible dans des manuscrits de travail constitutifs de la « genèse textuelle ». Le champ des manuscrits m'autorise ainsi à recentrer l'étude du style au cœur d'une esthétique de la production. Celle-ci prend en considération, d'une part, un parcours pulsionnel dans la succession des formes et, d'autre part, tout un travail de préformation textuelle qui s'accompagne de « formes en transition, de l'hybride et de l'hétérogène dont les tensions animent le style » (Ibid. : 95). Il s'agit en fait de dégager les voies selon lesquelles se négocient, dans le processus de création textuelle, le rôle de la mémoire dans l'invention, et de l'oralité dans l'écrit, la part de la programmation et du rédactionnel, les déclencheurs de l'écriture et ses modes d'engendrement, le moment d'éventuelles réécritures, entre autres (Ibid. : 103). Les manuscrits de travail d'un écrivain permettent ainsi d'observer le lieu d'une tension esthétique-sémantique où le sujet, par un processus singulier d'inscription dans le langage, utilise, construit, défait, invente les formes signifiantes.

L'idée de processus ouvre des possibilités nouvelles à la pensée du style en littérature dans la mesure où cette réflexion se préoccupe pour l'essentiel de la transformation dynamique de l'œuvre, de son mouvement de différenciation interne. L'orientation transformationnelle, s'attachant aux élaborations singulières d'une genèse, évite de représenter le style comme le produit d'une liste de procédés langagiers exclusifs de la forme manifestée. Une telle orientation permet entre autres de relier le détail à l'ensemble, l'analyse microtextuelle des éléments figuratifs, lexicaux, syntaxiques et rythmiques,

à la saisie de configurations énonciatives et discursives où les éléments sont en interaction.

3. Pour finir

Centrée sur les mécanismes fondamentaux de l'écriture, la recherche du style, comme travail de fécondation de la forme, pourrait être révélatrice d'un regain d'intérêt pour certaines questions longtemps négligées par les théories stylistiques. Une telle pratique réaffirme que le style ne peut plus être pensé comme une simple combinaison des arrangements langagiers microtextuels plus au moins novateurs, mais qu'il doit être considéré comme une « diagonale », pour reprendre l'expression d'Anna Jaubert, « la diagonale du style » (Jaubert 2007), perçue avant tout comme une tension entre un ensemble de propriétés objectivables et un niveau de « formes en devenir ».

— NOTES

1. Je fais référence ici aux traités de stylistique traditionnels qui font appel en général à deux domaines : la rhétorique classique et la grammaire descriptive élémentaire. Dans le premier ensemble, le plus souvent réduit aux tropes, le style est étroitement lié à une liste de « figures » qui classent les procédés en différentes rubriques (métaphore, anacoluthie, inversion, antonomase, anaphore...); dans le second, l'analyse stylistique est dépendante des termes usuels de la grammaire scolaire. Une telle démarche se place dans la filiation de la rhétorique antique, conçue comme art de trouver les moyens verbaux les mieux adaptés à une certaine finalité. Le texte est ainsi considéré comme une somme d'effets de style, qui résultent de la bonne utilisation d'une sorte de boîte à outils.
2. Et cette relation de *solidarité* n'a pas été sans conséquence puisque, comme l'affirment Greimas et Courtés, « les emplois divers et variés du mot **forme** reflètent pratiquement toute l'histoire de la pensée occidentale. Aussi le statut qui est attribué à ce concept dans telle ou telle théorie [...] permet-il de reconnaître aisément ses fondements épistémologiques » (Greimas, Courtés 1993 : 155).
3. Par extension, Husserl a utilisé le terme « eidétique » pour désigner l'appréhension phénoménologique des essences en général.
4. On retrouve ainsi en français l'héritage étymologique grec représenté, d'un côté, par « morph(o) » (*morphologie, amorphe, morphogénèse*) et, de l'autre, par « ide/oïd » (*idée, idéal, idéal, idéalisme, idéatisation*). Selon le dictionnaire *Le Robert brio*, l'élément compositionnel en langue française « ide » se réfère au grec [eidès], « en forme de, de tel ou tel aspect » (Rey-Debove 2004 : 851), alors que « oïd » se réfère au grec [eidos], « qui se donne l'apparence de, qui ressemble, qui a la forme, l'aspect de » (Ibid. : 1166).
5. Focillon s'oppose à la notion de forme-enveloppe. Selon lui, une telle conception renferme une volonté sous-jacente d'assimiler forme et signe, ce qui consolide implicitement la distinction conventionnelle entre la forme et le fond et qui « risque de nous égarer, si nous oublions que le contenu fondamental de la forme est un contenu formel » (Focillon 1964 : 5).
6. Puisque le problème de la forme dans les pratiques stylistiques est aussi marqué par les interrogations des structuralistes, les définitions historiques m'amènent à discerner quatre déterminations sur la forme fournies par l'axiomatique structurale. Sans pourtant faire consensus, les fondements polysémiques du terme « forme » en linguistique structurale se constituent autour des notions d'« expression », de « signe », de « structure » et même d'« algèbre ».

7. En linguistique, l'expression est « considérée (comme d'ailleurs le contenu) sous deux aspects : comme une substance, sonore ou visuelle selon qu'il s'agit de l'expression orale ou écrite, c'est-à-dire comme une masse phonique ou graphique (on parlera alors de *substance de l'expression*) ; ou comme la forme manifestée par cette substance, c'est-à-dire comme la matière phonique ou graphique agencée, ce par quoi le plan de l'expression s'articule au plan du contenu » (Dubois 1973 : 202).

8. Louis Hjelmslev dans *Prolégomènes à une théorie du langage* a réinterprété les débats inaugurés par Ferdinand de Saussure et a opposé, tant au plan de l'expression (signifiants) qu'au plan du contenu (signifiés), la forme et la substance. La forme ne se lit pas, elle est une forme de lire qui coïncide avec ce que Hjelmslev lui-même a appelé « l'algèbre immanente d'un inventaire donné » (Hjelmslev 1968). Dans l'effort d'abstraction, la substance est ainsi évacuée définitivement et l'analyse se retrouve enfermée dans le carcan du formalisme des relations combinatoires entre unités, sans parvenir à démêler les relations complexes et délicates qui unissent forme et substance. L'existence d'une forme, épurée de toute réalité sémantique ou phonique, à chacune des deux substances radicalise la notion de structure puisque « la forme existe *a priori* à la mise-en-substance de la matière : elle est devenue *forme-algèbre* », immanente, autonome et aprioritique (Parret 2003 : 454).

9. Il est opportun d'évoquer ici que quelques théoriciens de l'histoire de l'art ont aussi établi un rapport inséparable entre forme et style. Il suffit de se rappeler Heinrich Wölfflin qui conçoit le style comme une organisation déterminée de la forme. L'objet premier de la nouvelle science de l'art n'est pas la réalité non artistique, mais le style considéré comme quelque chose qui se trouve au-delà de l'artiste individuel, qui répond au mot d'ordre d'une « histoire de l'art sans noms d'artistes ». Pour Wölfflin, il y a ainsi dans l'art une détermination comme une évolution interne de la forme, et le style d'une œuvre est l'expression de l'état d'esprit d'une époque à laquelle le tempérament de l'artiste fournit la matière d'un style (Wölfflin 1985).

10. Cette conception *discontinuiste* du style trouve ses représentants dans les figures de Léo Spitzer et Michel Riffaterre. La méthode de détection du style des deux chercheurs se rejoint dans une même vision atomiste de collection de détails significatifs (Spitzer) ou d'éléments marqués (Riffaterre).

11. Selon Yve Alain Bois et Rosalind E. Krauss, l'informe en tant que battement ou pulsation vise à créer une opposition à l'idéal de permanence de la configuration et de la stabilité de la forme (Bois, Krauss 1996 : 28).

12. Cette position théorique est explicitée par Hughes Marchal dans son compte rendu de l'ouvrage collectif intitulé *Le corps de l'informe*, textes réunis par Évelyne Grossman, Textuel, 42, Paris, Université de Paris VII – Denis Diderot, novembre 2002.

13. Néologisme emprunté à Mehdi Belhaj Kacem (Kacem 1997).

— RÉFÉRENCES

ARISTOTE (1991) [323 av. J.-C.] : *Rhétorique*. Traduit par RUELLE, C.-E. Révision de VANHEMELRYCK, Patricia. Introduction de MEYER, Michel. Paris : Librairie Générale Française.

ARISTOTE (1990) [335 av. J.-C.] : *Poétique*. Traduit par MAGNIEN, Michel. Paris : Librairie Générale Française.

BATAILLE, Georges (1929) : Informe. *Documents*. 1(7) : 382.

BOIS, Yve Alain et KRAUSS, Rosalind (1996) : *L'informe mode d'emploi*. Paris : Centre Georges Pompidou.

COMPAGNON, Antoine (1998) : *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Éditions du Seuil.

DERRIDA, Jacques (1972) : *Marges de la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

DUBOIS, Jean, et al. (1973) : *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse.

FOCILLON, Henri (1964) : *Vie des formes*. Paris : Presses Universitaires de France.

FORTIER, Frances (1995) : Le stylème énonciatif. *Protée*. 23(2) : 77-82.

- FRAISSE, Jean-Claude (2011): Introduction. In: ARISTOTE (2011) [350 av. J.-C.]: *La nature (Physique, chap. II)*. Traduit par HAMELIN, O. Grenoble: La Gaya Scienza, 4-71.
- GENETTE, Gérard (2004): *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÈS, Joseph (1993): *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage Tome I*. Paris: Hachette.
- HJELMSLEV, Louis (1968): *Prolégomènes à une théorie du langage*. Traduit par CANGER, Una. Paris: Les Éditions de Minuit.
- JAUBERT, Anna (2007): La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue. *Pratiques*. 135-136:47-62.
- JENNY, Laurent (2000): Du style comme pratique. *Littérature*. 118:98-117.
- JENNY, Laurent (1990): *La parole singulière*. Paris: Belin.
- KACEM, Mehdi Belhaj (1997): *Lantéforme*. Auch: Tristram.
- KLEE, Paul (1973): *Écrits sur l'art I. La pensée créatrice*. Textes recueillis et annotés par SPILLER, Jürg. Traduit par GIRARD, Sylvie. Paris: Dessain et Tolra.
- MARCHAL, Hughes (2002): La création à l'état fluide. *Fabula. La recherche en littérature*. Consulté le 27 février 2015. fabula.org/revue/cr/377.
- MARMONTEL, Jean-François (1859): Du style. *Le ménestrel*. 715(39):307.
- MERCIER, Andrée (1993): La sémiotique en quête de nouveaux horizons: une rencontre avec la stylistique. *Revue belge de philologie et d'histoire*. 71(3):587-600.
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie de (2005): De l'informe à l'archaïque. In: MIJOLLA-MELLOR, Sophie de et ASSOUN, Paul-Laurent, dir. *L'informe et l'archaïque*. Le Bouscat: L'esprit du temps, 7-19.
- PARRET, Herman (2003): Métamorphoses de la forme: le difforme, l'anti-forme, l'informe. In: PAROUTY-DAVID, Françoise, ZILBERBERG, Claude, dir. *Sémiotique et esthétique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges: 451-468.
- PIERROT, Anne Herschberg (2010): Chemins de l'œuvre. *Genesis*. 30: 87-108.
- REY-DEBOVE, Josette (2004): *Le Robert brio. Analyse des mots et régularités du lexique*. Paris: Les dictionnaires Le Robert.
- SAINT-GERAND, Jacques-Philippe (1993): *Morales du style*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1997): La stylistique littéraire et son objet. *Littérature*. 105:14-23.
- VALÉRY, Paul (1983): *Degas, danse, dessin*. Paris: Gallimard.
- VOUILLOUX, Bernard (2008): La portée du style. *Poétique*. 154:197-223.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1985): *Renaissance et baroque*. Traduit par BALLANGE, Guy. Paris: Le livre de Poche.