

ROLAND BARTHES

Œuvres complètes

TOME III

1968 - 1971

Nouvelle édition revue, corrigée et présentée  
par Éric Marty

ÉDITIONS DU SEUIL

## Le style et son image

Je demande la permission de partir d'une considération per-sonnelle : depuis vingt ans environ, ma recherche porte sur le langage littéraire, sans que je puisse tout à fait me reconnaître dans le rôle du critique ni dans celui du linguiste. Je voudrais m'autoriser de cette situation ambiguë pour traiter d'une notion impure, qui est à la fois une forme métaphorique et un concept théorique. Cette notion est une *image*. Je ne crois pas en effet que le travail scientifique puisse aller sans une certaine *image* de son objet (on le sait, rien de plus résolument métaphorique que le langage des mathématiciens ou celui des géographes) ; et je ne crois pas non plus que l'image intellectuelle, héritière des anciennes cosmogonies pythagoriciennes, à la fois spatiales, musicales et abstraites, soit dépourvue d'une valeur théorique, qui la préserve de la contingence, sans la détourner exagérément vers l'abstraction. C'est donc une image que je veux interroger ou, plus exactement, une *vision* : comment voyons-nous le style ? Quelle est l'image du style qui me gêne, quelle est celle que je souhaite ?

En simplifiant beaucoup (c'est le droit de la vision), il me semble que le style (en laissant au mot son sens courant) a tous jours été pris dans un système binaire, ou, si l'on préfère, dans un paradigme mythologique à deux termes ; ces termes ont, bien entendu, changé de nom et même de contenu, selon les époques et les écoles. Retenons deux de ces oppositions.

La première, la plus ancienne (elle dure encore, du moins bien souvent, dans l'enseignement de la littérature), c'est celle du *Fond* et de la *Forme* ; elle provient, on le sait, de l'un des premiers classements de la Rhétorique classique, qui opposait *Res* et *Verba* : de *Res* (ou matériaux démonstratifs du discours) dépendait l'*Inventio*, ou recherche de ce que l'on pouvait dire d'un sujet (*quaesitio*) ; de *Verba* dépendait l'*Elocutio* (ou transformation de ces matériaux dans une forme verbale), laquelle *Elocutio* était en gros notre style. Le rapport du Fond et de la Forme était un rapport phénoménologique : la Forme était réputée l'apparence ou le

vêtement du Fond, qui en était la vérité ou le corps ; les métaphores attachées à la Forme (au style) étaient donc d'ordre décoratif : *figures*, *couleurs*, *nuances* ; ou encore ce rapport de la Forme et du Fond était vécu comme un rapport expressif ou aléatoire : il s'agissait pour le littéraire (ou le commentateur) d'établir un rapport *juste* entre le fond (la vérité) et la forme (l'apparence), entre le message (comme contenu) et son *medium* (le style), et qu'entre ces deux termes concentriques (l'un étant *dans* l'autre) il y eût une garantie réciproque. Cette garantie a fait l'objet d'un problème historique : la Forme peut-elle *déguiser* le Fond, ou doit-elle s'y asservir (au point de ne plus être alors une Forme codée) ? C'est ce débat qui oppose le long des siècles la rhétorique aristotélicienne (puis jésuite) et la rhétorique platonicienne (puis pascalienne). Cette vision subsiste, malgré le changement terminologique, lorsque nous considérons le texte comme la superposition d'un *signifié* et d'un *signifiant*, le signifié étant alors fatalement vécu (je parle ici d'une vision plus ou moins assurée) comme un secret qui se cache derrière le signifiant.

La seconde opposition, beaucoup plus récente, d'allure plus scientifique, tributaire en grande partie du paradigme saussurien *Langue/Parole* (ou *Code/Message*), est celle de la *Norme* et de l'*Écart*. Le style est alors vu comme l'exception (cependant codée) d'une règle ; il est l'aberration (individuelle et pourtant institutionnelle) d'un usage courant, qui est tantôt visé comme verbal (si l'on définit la norme par le langage parlé), tantôt comme prosaïque (si l'on oppose la Poésie à « autre chose »). De même que l'opposition *Fond/Forme* implique une vision phénoménologique, de même l'opposition *Norme/Écart* implique une vision finalement morale (sous couvert d'une logique de l'*Écart*) : il y a réduction du systématique au sociologique (le code est ce qui est garanti statistiquement par le plus grand nombre d'usagers) et du sociologique au normal, lieu d'une sorte de nature sociale ; la littérature, espace du style, et parce qu'elle est spécifiquement cet espace, prend alors une fonction shamanique, que Lévi-Strauss a bien décrite dans son *Introduction à l'œuvre de M. Mauss* : elle est le lieu de l'anomalie (verbale), tel que la société le fixe, le reconnaît et l'assume en honorant ses écrivains, tout comme le groupe ethnographique fixe l'extranature sur le sorcier (à la façon d'un accès de fixation qui limite la maladie), pour pouvoir la récupérer dans un procès de communication collective.

Je voudrais partir de ces deux visions, moins pour les détruire que pour les compliquer.

Prenons d'abord l'opposition du Fond et de la Forme, du Signifié et du Signifiant. Nul doute qu'elle ne comporte une certaine part, irréductible, de vérité. L'Analyse structurale du récit dans ses acquis et ses promesses est tout entière fondée sur la conviction (et la preuve pratique) que l'on peut transformer un texte *donné* dans une version plus schématique, dont le métalangage n'est plus le langage intégral du texte original, sans que l'identité narrative de ce texte soit changée : pour énumérer des fonctions, reconstituer des séquences ou distribuer des actants, mettre à jour en somme une grammaire narrative qui n'est plus la grammaire de la langue vernaculaire du texte, il faut bien *décoller* la pellicule stylistique (ou, plus généralement, élocutoire, énonciatrice) d'une autre couche de sens seconds (narratifs), par rapport auxquels les traits stylistiques sont sans pertinence : on les fait varier sans que la structure soit altérée. Que Balzac dise d'un vieillard inquiétant qu'il « conservait sur ses lèvres bleuâtres un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard comme celui d'une tête de mort » a exactement la même fonction narrative (ou, plus précisément, sémantique) que si nous transformons la phrase et que nous énonçons que le vieillard avait en lui quelque chose de funèbre et de fantastique (ce sème, lui, étant irréductible, puisqu'il est fonctionnellement nécessaire à la suite de l'histoire).

L'erreur cependant – et c'est ici qu'il nous faut modifier notre vision du Fond et de la Forme – serait d'arrêter en quelque sorte prématurément la soustraction du style ; ce que cette soustraction (possible, comme on vient de le dire) dénuée, ce n'est pas un fond, un signifié, mais une autre forme, un autre signifiant, ou, si l'on préfère, un vocable plus neutre, un autre niveau, *qui n'est jamais le dernier* (car le texte s'articule toujours sur des codes qu'il n'épuise pas) ; les signifiés sont des formes, on le sait depuis Hjelmslev, encore mieux depuis les hypothèses récentes des psychanalystes, des anthropologues, des philosophes. Analysant récemment une nouvelle de Balzac, j'ai cru pouvoir mettre au jour, hors même du plan stylistique, dont je ne me suis pas occupé, et en restant à l'intérieur du volume signifié, un jeu de cinq codes différents : actionnel, herméneutique, sémiologique, culturel et symbolique ; les « citations » que l'auteur (ou plus exactement le performateur du texte) extrait de ces codes sont juxtaposées, mêlées, superposées à l'intérieur d'une même

unité énonciative (une seule phrase, par exemple, ou, plus généralement, une « lexie », ou unité de lecture), de façon à former une tresse, un tissu, ou encore (étymologiquement) un texte. Voici un exemple : le sculpteur Sarrasine est amoureux d'une *prima donna* dont il ignore qu'elle est un castrat ; il l'enlève et la prétendue chanteuse se défend : « L'Italienne était armée d'un poignard. Si tu approches, dit-elle, je serai forcée de te plonger cette arme dans le cœur. » Y a-t-il, *derrrière* l'énoncé, un signifié ? Nullément ; la phrase est comme la tresse de plusieurs codes : un code linguistique (celui de la langue française), un code rhétorique (antonomase, incise de l'*inquit*, apostrophe), un code actionnel (la défense armée de la victime est un terme de la séquence *Rapport*), un code herméneutique (le castrat donne le change sur son sexe en feignant de défendre sa vertu de femme) et un code symbolique (le couteau est un symbole castrateur).

Nous ne pouvons donc plus *voir* le texte comme l'agencement binaire d'un fond et d'une forme ; le texte n'est pas double, mais multiple ; dans le texte il n'y a que des formes, ou, plus exactement, le texte n'est dans son ensemble qu'une multiplicité de formes – sans fond. On dira métaphoriquement que le texte littéraire est une stéréographie : ni mélodique ni harmonique (ou du moins non pas sans relais), il est résolument contrapuntique ; il mêle les voix dans un volume, et non selon une ligne, fût-elle double. Sans doute, parmi ces voix (ces codes, ces systèmes, ces formes), certaines sont-elles plus particulièrement attachées à la substance verbale, au *jeu* verbal (la linguistique, la rhétorique), mais c'est là une distinction historique, qui n'a de valeur que pour la littérature du Signifié (qui est en général la littérature que nous étudions) ; car il suffit de penser à quelques textes modernes, pour voir que, dans ces textes, le signifié (narratif, logique, symbolique, psychologique) fuyant encore davantage, il n'y a plus aucune possibilité d'opposer (même en nuancant) des systèmes de formes et des systèmes de contenus : le style est un concept historique (et non universel), qui n'a de pertinence que pour des œuvres historiques. A-t-il, au sein de cette littérature, une fonction définie ? Je le crois. Le système stylistique, qui est un système comme les autres, parmi les autres, a une fonction de naturalisation, ou de familiarisation, ou de domestication : les unités des codes de contenu sont en effet soumises à un discontinu grossier (les actions sont séparées, les notations caractérielles et symboliques sont disséminées, la marche de la vérité est fragmentée, retardée) ; le langage, sous les espèces élémentaires

taires de la phrase, de la période, du paragraphe, superpose à ce discontinu sémantique, qui est fondé à l'échelle du discours, l'apparence d'un continu ; car, bien que le langage soit lui-même discontinu, sa structure est si ancienne dans l'expérience de chaque homme qu'il la vit comme une véritable nature : ne parle-t-on pas du « flux de la parole » ? Quoi de plus familier, de plus évident, de plus naturel, qu'une phrase lue ? Le style « nappe » les articulations sémantiques du contenu ; par voie métonymique, il naturalise l'histoire racontée, il l'innocente.

Tournons-nous maintenant vers la seconde opposition, celle de la Norme et de l'Écart, qui est en fait l'opposition du Code et du Message, puisque le style (ou l'effet littéraire) y est vécu comme un message aberrant qui « surprend » le code. Ici encore, il nous faut affiner notre vision, en partant de l'opposition, plutôt qu'en la détruisant.

Les traits de style sont indéniablement tirés d'un code, ou du moins d'un espace systématique (cette distinction paraît nécessaire si l'on veut respecter la possibilité d'un multicode, ou encore l'existence d'un signifiant dont l'espace est réglé et cependant infini, d'un paradigme insaturable) : le style est une distance, une différence ; mais par rapport à quoi ? La référence est le plus souvent, implicitement ou explicitement, la langue parlée (dite « courante », « normale »). Cette proposition me paraît à la fois excessive et insuffisante : excessive parce que les codes de référence (ou de différence) du style sont nombreux, et que la langue parlée n'est jamais que l'un de ces codes (qu'il n'y a d'ailleurs aucune raison de privilégier en en faisant la langue *princeps*, l'incarnation du code fondamental, la référence absolue) ; insuffisante parce que, lorsqu'on y renvoie, l'opposition du parlé et de l'écrit n'est pas exploitée dans toute sa profondeur. Un mot sur ce dernier point.

On sait que l'objet de la linguistique, celui qui détermine à la fois son travail et ses limites, c'est la *phrase* (quelles que soient les difficultés de la définir) : au-delà de la phrase, point de linguistique, car c'est alors le discours qui commence et les règles de combinaison des phrases sont différentes de celles des monèmes ; mais, en deçà, pas de linguistique non plus, car on ne croit alors trouver que des syntagmes informes, incomplets, indignes : seule la phrase, pense-t-on, donne une garan-

tie d'organisation, de structure, d'unité. Or, le langage parlé, qui est aussi, ne l'oublions pas, le langage intérieur<sup>1</sup>, est essentiellement un langage *subphrastique* ; il peut, certes, comporter des phrases finies, mais cet accomplissement n'est pas exigé par la réussite et la rentabilité de la communication, c'est-à-dire par le code du genre : nous ne cessons de parler sans finir nos phrases. Écoutez une conversation : combien de phrases dont la structure est incomplète ou ambiguë, combien de phrases données sans principale ou dont le rattachement est indécelable, combien de substantifs sans verbes, d'adjectifs sans « phrases », même pour les déclarer incomplètes ou mal formées ; il vaudrait mieux parler, d'une façon plus neutre, de syntagmes dont la congrégation reste à décrire. Ouvrez au contraire un livre : pas une phrase qui n'y soit *terminée*, par une surdétermination d'opérateurs, à la fois structuraux, rythmiques et ponctuationnels.

D'où, en droit, deux linguistiques autonomes : une linguistique du syntagme et une linguistique de la phrase, une linguistique de la parole vocale et une linguistique de la trace écrite. En rétablissant cette distinction dans sa profondeur, nous ne ferions que suivre les recommandations de la philosophie, qui donne aujourd'hui à la parole et à l'écriture une ontologie différente ; c'est, dit-elle, par un abus paradoxal que la linguistique ne traite jamais que de l'écrit (du langage phrastique), tout en prétendant que la forme canonique du langage est la parole, dont l'écriture ne serait que la « transcription ».

Il nous manque, on le sait, une grammaire de la langue parlée (mais cette grammaire est-elle possible : n'est-ce pas la notion même de grammaire qui serait emportée par cette division de la communication ?), dans la mesure où nous ne disposons que d'une grammaire de la phrase. Cette carence détermine une nouvelle distribution des langages : il y a les langages de la phrase et les autres. Les premiers sont tous marqués par un caractère contraignant, une rubrique obligatoire : l'accomplissement de la phrase. Le style est évidemment l'un de ces langages écrits et ne le distingue pas encore de ses voisins), c'est qu'il oblige à fermer les phrases : par sa finitude, par sa « *propriété* », la phrase se

1. Nous avons dû ici rétablir le texte. [Note de l'éditeur.]

déclare écrite, en route vers son état littéraire : la phrase est déjà, en soi, un objet stylistique : l'absence de bavure, en quoi elle s'accommode, est en quelque sorte le premier critère du style ; on le voit bien par deux valeurs proprement stylistiques : la *simplicité* et la *trappe* : toutes deux sont des effets de *propreté*, l'un litotique, l'autre emphatique : si telle phrase de Claudel (« La nuit est si calme qu'elle me paraît salée ») est à la fois simple et frappée, c'est qu'elle accomplit la phrase dans sa plénitude nécessaire et suffisante. Ceci peut être mis en rapport avec plusieurs faits historiques : d'abord, une certaine hétéroclite gnominique du langage écrit (sentences divinatoires, formules religieuses, dont la clôture, typiquement phrastique, assurait la polysémie) ; ensuite, le mythe humaniste de la phrase vivante, effluve d'un modèle organique, à la fois clos et générateur (mythe qui s'exprime dans le traité *Du sublime*) ; enfin, les tentatives, à vrai dire encore peu efficaces, tant la littérature, même subversive, est liée à la phrase, menées par la modernité pour faire éclater la clôture phrastique (*Coup de dés* de Mallarmé, hyper-prolifération de la phrase proustienne, destruction de la phrase typographique dans la poésie moderne).

La phrase, dans sa clôture et sa propreté, n'apparaît donc comme la détermination fondamentale de l'écriture. A partir de quoi bien des codes écrits sont possibles (à vrai dire, mal repérés) : écriture savante, universitaire, administrative, journalistique, etc., chacune pouvant être décrite en fonction de sa clientèle, de son lexique et de ses protocoles syntaxiques (inversions, figures, clausules, tous traits marquant l'identité d'une écriture collective par leur présence ou leur absence). Parmi toutes ces écritures, et avant même de parler de style au sens individuel où nous entendons ordinairement ce mot, il y a le langage *littéraire*, écriture véritablement collective dont il faudrait recenser les traits systématiques (et non seulement les traits historiques, comme on l'a fait jusqu'à présent) : qu'est-ce qui, par exemple, est permis dans un texte littéraire, mais ne l'est pas dans un article universitaire : inversions, clausules, ordre des compléments, licences syntaxiques, archaïsmes, figures, lexique ? Ce qu'il faut d'abord saisir, ce n'est pas l'idiotele d'un auteur mais celui d'une institution (la littérature).

Ce n'est pas tout. L'écriture littéraire ne doit pas être seulement située par rapport à ses voisines les plus proches, mais aussi par rapport à ses modèles. J'entends par *modèles* non des sources, au sens philologique du terme (notons en passant que l'on a

presque exclusivement posé le problème des sources sur le plan du contenu), mais des *patterns* syntaxématiques, des fragments typiques de phrases, des formules, si l'on veut, dont l'origine est irreprochable, mais qui font partie d'une mémoire collective de la littérature. *Ecrire* est alors laisser venir à soi ces modèles et les *transformer* (au sens que ce mot a pris en linguistique).

Je signalerai librement à ce sujet trois faits, empruntés à une expérience récente. Le premier est un témoignage : ayant travaillé pendant assez longtemps à transporter spontanément dans surprenants souvent maintenant à transporter spontanément dans les circonstances de la vie des bribes de phrases, des formules, des caractères mémoriel (banal) du phénomène qui m'intéresse ; c'est l'évidence que *j'écris* la vie (il est vrai dans ma tête) à travers ces formules héritées d'une écriture antérieure ; ou encore, plus précisément, la vie est cela même qui vient *déjà* constitué comme une écriture littéraire : l'écriture *naissante* est une écriture *passée*. Le deuxième fait est un exemple de transformation externe : lorsque Balzac écrit : « J'étais plongé dans l'une de ces rêveries profondes qui saisissent tout le monde, même un homme frivole, au sein des fêtes les plus tumultueuses », la phrase, si l'on excepte sa marque personnelle (« *J'étais plongé* »), n'est que la transformation d'un proverbe : *À fêtes tumultueuses, rêveries profondes* ; autrement dit, l'énonciation littéraire renvoie, par transformation, à une autre structure syntaxique : le *premier* contenu de la phrase est une autre forme (ici la forme gnominique) et le style s'établit dans un travail de transformation qui s'exerce non sur des idées, mais sur des formes ; il resterait bien entendu à repérer les stéréotypes principaux (tel le proverbe) à partir desquels le langage littéraire s'invente et s'engendre. Le troisième fait est un exemple de transformation interne (que l'auteur engendre à partir de sa propre formule) : à un moment de son séjour à Balbec, le narrateur proustien essaie d'engager la conversation avec le jeune liffier du Grand Hôtel, mais celui-ci ne lui répond pas, dit Proust, « soit étonnement de mes paroles, attention à son travail, souci de l'étiquette, dureté de son ouïe, respect du lieu, crainte du danger, paresse d'intelligence ou consigne du directeur » ; la répétition de la même formule syntaxique (un nom et son complément) est évidemment un jeu, le style consiste alors : 1° à transformer une subordonnée virtuelle en syntagme nominal (*parce qu'il n'entendait pas bien* devient *la dureté de son ouïe*) ; 2° à répéter le

plus longtemps possible cette formule transformationnelle à travers des contenus différents.

De ces trois remarques précaires, et comme improvisées, je voudrais simplement tirer une hypothèse de travail : considérer les traits stylistiques comme des *transformations*, dérivées soit de formules collectives (d'origine irréprochable, tantôt littéraire, tantôt pré-littéraire), soit, par jeu métaphorique, de formes idiolectales ; dans les deux cas, ce qui devrait dominer le travail stylistique, c'est la recherche de modèles, de *patterns* : structures phrastiques, clichés syntagmatiques, départs et clauses de phrases ; et ce qui devrait l'animer, c'est la conviction que le style est essentiellement un procédé citationnel, un corps de traces, une mémoire (presque au sens cybernétique du terme), un héritage fondé en culture et non en expressivité. Ceci permet de situer la *transformation* à laquelle on fait allusion (et par conséquent la stylistique transformationnelle que l'on peut souhaiter) : elle peut certes avoir quelque affinité avec la grammaire transformationnelle, mais elle en diffère sur un point fondamental (celui où la linguistique, impliquant fatalement une certaine *vision* du langage, redevient idéologique) : les « modèles » stylistiques ne peuvent être assimilés à des « structures profondes », à des formes universelles issues d'une logique psychologique ; ces modèles sont seulement des dépôts de culture (même s'ils semblent très anciens) ; ce sont des répétitions, non des fondements ; des citations, non des expressions ; des stéréotypes, non des archétypes.

Pour en revenir à cette vision du style dont je parlais au début, je dirai qu'à mon avis elle doit consister aujourd'hui à voir le style dans le pluriel du texte : pluriel des niveaux sémantiques (des codes), dont la tresse forme le texte, et pluriel des citations qui se déposent dans l'un de ces codes que nous appelons « style » et que j'aimerais mieux appeler, du moins comme premier objet d'étude, *langage littéraire*. Le problème du style ne peut être traité que par rapport à ce que j'appellerai encore le *feuilleton* du discours ; et, pour continuer les métaphores alimentaires, je résumerai ces quelques propos en disant que, si jusqu'à présent on a vu le texte sous les espèces d'un fruit à noyau (un abricot, par exemple), la pulpe étant la forme et l'amande étant le fond, il convient de le voir plutôt maintenant sous les espèces d'un oignon, agencement superposé de pelures (de niveaux, de sys-

tèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes – qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble même de ses surfaces.

*Colloque de Bellagio, 1969. Publication en anglais, Literary Style : A Symposium, éd. par Seymour Chantman, Oxford University Press, 1971.*