

# Être un style<sup>1</sup>

MARIELLE MACÉ

**Marielle Macé (née 1973) est chercheur CNRS. Diplômée de l'Ecole normale supérieure (ENS, Paris), elle est agrégée de Lettres modernes. Habilitée à diriger des recherches (EHESS, 2011), elle enseigne la littérature française et la pensée littéraire à l'EHESS, à l'Ecole normale supérieure. Directrice adjointe du CRAL de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, et de l'équipe du site Fabula ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)). Elle a été professeur invité à New York University en 2010-2011. Elle a publié de nombreux articles sur les études littéraires, sur l'essai, sur Roland Barthes, et trois livres: *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France*, Paris, Belin, 2006 et *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.**

**Résumé:** *«Nice trouve en Nietzsche son style même», écrit Patrick Mauriès; François Noudelmann explique que le musicien de jazz incarne «un style que Sartre aurait aimé connaître, qu'il aime s'imaginer vivre», ou que le plaisir qu'éprouvait Barthes à déchiffrer des partitions «relève d'un style, d'un complexe d'affects, d'une fréquentation singulière du corps avec le piano»; observant un écrivain en fuite, Judith Schlanger confie: «L'énigme de son identité m'importait peu, mais son attitude, ou ce que je croyais comprendre de sa manière d'être me plaisait bien»; Jean-Christophe Bailly s'intéresse, chez des animaux pris un à un, à «ce qu'il convient d'appeler leur style-soit la façon dont ils adhèrent à leur être et dont ils glissent cette adhésion dans le monde comme une pensée: un envoi, une idée de forme qui a pris forme et un souvenir qui la hante... Je ne chercherai pas à rendre compte isolément de chacun de ces ouvrages, mais à éclairer la signification et les enjeux de cette présence du «style». Ces œuvres font de la question du style leur point de fuite, et par là elles en appellent à une poursuite ou à un relais de leur propre piste (ce qui serait une définition assez simple de la littérature); j'aimerais montrer de quel besoin général elles témoignent et quel travail de pensée elles indiquent.*

**Mots-clés:** *style, originalité, mode d'être, Nietzsche*

Style d'une ville, allure, façon d'être d'un individu ou d'une espèce animale, style de présence à sa propre histoire... tout ici encourage à étendre le domaine du style de l'art aux pratiques de vie, c'est-à-dire à envisager une véritable «anthropologie du style»<sup>2</sup> qui couvrirait tout le spectre de l'agir humain. Mais si ces vues du style éclairent de véritables conduits, c'est qu'elles partent de formes singulières et y retournent, en un véritable cercle de l'attention qui est la leçon du style. À l'image de tous les livres, la pensée du style dont

nous avons besoin aujourd'hui est en effet double. D'une part il nous faut étendre la notion de style à l'existence même, à son inventivité et à ses formalités propres, plus encore: mettre le style au centre des réflexions sur la subjectivation; sans doute cette libération des «manières d'être» définit-elle un aspect essentiel de notre modernité (Foucault la plaçait au cœur de ses derniers cours, à la recherche d'une esthétique de la vie des modalités actives, d'une création de soi, Bourdieu en faisant le mot-clé inattendu de son *Esquisse pour une auto-analyse*; Judith Butler voit dans le style la catégorie générale des performances du soi...).

D'autre part, et c'est ici que la lecture littéraire est une piste à suivre, il faut opérer un mouvement réciproque, et partir des stylisations concrètes pour comprendre effectivement ce que c'est qu'avoir un style, mieux: être soi-même un style. Seul ce parcours donne un contenu à l'extension du champ de style; il faut refuser, obstinément, d'en faire l'économie. Faute de ce double mouvement, faute d'un ancrage dans la phénoménalité effective des manières, dans la puissance de différenciation des œuvres, dans l'*écologie* des styles, faute aussi d'une compréhension de l'attitude à l'égard des formes, du mode de perception ou de l'individuel que chaque style incarne, nous n'arriverons pas à tenir «la stylistique de l'existence» de Foucault ou le «devenir ce que l'on est» de Nietzsche pour autre chose que des slogans, ou des fétiches.

Il faut en effet reconnaître à la fois les promesses et les limites de l'inflation moderne des appels au style: pensées parfois sans objets, où le style est un étendard, un indicible, une conclusion un peu grisante. Or le style ne peut être un mot d'ordre: c'est un phénomène, un processus à saisir «sur pièce»: le comprendre réclame une attention et une plongée dans le concret et dans sa force de différenciation, c'est à dire dans les œuvres, les formes d'être et les individus qui les reçoivent ou qui en font usage – ces œuvres-là, ces individus-là ; bref cela réclame une lecture littéraire ou, plus généralement, une appréhension esthétique: tout style est à percevoir, et à pratiquer à son tour. Les pensées les plus prometteuses reconnaissent volontiers l'importance du style dans la vie, mais demeurent souvent en deçà de la description des *formes* de l'individuation, et se condamnent à une conception statuaire du style comme horizon d'originalité ou d'authenticité<sup>3</sup>. L'enquête passionnante qu'Éric Bordas<sup>4</sup> a récemment consacrée aux usages sociaux du mot «style» montre l'ampleur de sa mythologisation. Mais cette banalisation de la notion, son repli sur une vision des manières comme outils de distinction ou de positionnement, ne doit pas se payer de son abandon, encore moins nous rendre incrédules à son égard. Si le style ne doit être considéré ni comme un programme («stylisez-vous !»), ni, écueil inverse, comme une énigme ou un horizon obscur dont il n'y aurait rien à dire (comme si l'individuel n'était pas susceptible de description), c'est qu'il est avant tout une pratique: telle pratique, tel comportement, tel usage ou refus des modèles, dont ils nous incombe d'analyser le processus et de comprendre la différenciation en acte qui imposent de quitter le discours programmatique pour se tourner vers les œuvres. Pour parler «style», on ne peut pas sauter par-dessus le particulier et la responsabilité de sa saisie, car sans doute alors on aura nommé un champ, mais on aura quitté le plan de son agir et de sa force propre, qui est justement l'individuel (comme l'a nettement posé Laurent

Jenny<sup>5</sup>) – non pas l'original, le distingué ou l'impartageable, mais plus simplement la variété et la compétition des processus d'individuation, ce par quoi une chose ou un être sont *tels*, et qui n'est pas un ineffable. Peut-être cette exigence consonne-t-elle avec la politique envisagée par Agamben: si les «singularités quelconques» (tout à fait déterminées, jamais indifférentes, mais dont aucune appartenance ne définit l'identité) s'éprouvent dans la manière qu'a chacune de sourdre, alors il faut les seconder et reconstruire des formes de vie partout où semble se gérer de la «vie nue».

Le style ne doit donc plus être pris dans son acception distinctive et statuaire, comme s'il pouvait être le mot-clé, le mot d'ordre d'une esthétisation de soi, en restant pourtant le nom de l'ineffable. Il s'agit de répondre à quelques questions décisives: quelle idée de la forme? quelle expérience de quelles formes? quel comportement à l'égard du fait même de prendre forme, ou de (se) le refuser? avec quelle décision première, celle que chacun prend, sur ce que c'est qu'être un individu? Être écrivain consiste, d'abord, disait Rousseau dans un feuillet des *Confessions*, à «prendre son parti sur le style comme sur les choses».

Barthes n'avait pas manqué de prendre ce parti, lui qui, comparait son propre mode d'être, c'est-à-dire sa façon d'avancer son individualité dans l'existence (comme on avance une formule dont on n'est pas tout à fait sûr, mais à laquelle on tient), sa manière de proposer cette individualité, à notre saisie sensible comme une *sorte* d'œuvre, lui qui se comparait, donc, à une partition singulièrement composée: «Je transcrirais le paradoxe de cette façon: le sujet (que je suis): comme une partition (grande surface de portées): chaque partie (chaque onde) est indépendante, claire, vive, chantée et étendue vivement; mais il n'y a en moi, au-dessous de moi, aucun moi pour lire l'ensemble, verticalement, harmoniquement.»<sup>6</sup> Il définissait ainsi moins un être individuel (une substance, des positions, des préférences significatives) que la forme que prenait en lui l'effort d'être soi-même: non un «me voici» ou, à la manière sartrienne, un «voici mes choix, qui me requièrent», mais cette configuration-là, faite de lignes étagées de cette façon-là, pas forcément convergentes mais singulièrement («vivement») colorées. Son style de vie, donc, n'est pas la somme des figures que déclinent ses écrits, comme autant de traits distinctifs qui l'identifieraient, mais leur unification complexe et qualifiée, faite de valeurs différentielles, de reliefs et d'accentuations, qui exige de notre part un certain mode d'attention.

Les philosophies de l'individu, l'anthropologie générale ou la sociologie abandonnent à l'esthétique la charge d'observer les phénomènes stylistiques, le détail de la formation de telle forme, son «comment». Je regarde cet abandon comme une chance, car il nous rappelle notre échelle d'attention et notre compétence: c'est le «chacun», son «comment», l'«un à un» des réglages et des dérèglages concurrents de multiples relations au réel (et il y en a bien plus qu'il n'y a d'individus) qu'il faut, sans relâche ni imprécision, comprendre. Pierre Pachet posait dans un livre important que «l'individu est moins un contenu, un donné, une essence, qu'une certaine façon de s'approprier un contenu ou de le modifier. En un sens, l'individu est un style. Il est moins un soi [...] qu'un rapport à soi»<sup>7</sup>. Être un style: chaque chose est un effet sa manière d'être, sa façon de se lancer et de se proposer à tout instant. À nous donc, qui nous penchons sur des dynamiques

concrètes de stylisation, c'est-à-dire sur des formes et des décisions d'individuation, de comprendre ce que ce serait (ce que c'est) de donner un certain *tour* à sa vie.

\*

Un tel mode d'attention est ce qui fait la beauté des essais de Judith Schlanger, Mauriès, Noudelmann, ou Bailly, qui sans se prononcer en théorie sont pourtant bien à la recherche de ce qu'il faut appeler des «profils» de stylisation. Ces profils sont saisis un à un, dans leur dynamique et leur formalité propre. Les écrivains, ici, n'en appellent pas seulement à une stylisation statuaire de la vie (le «*be yourself*» qu'a dénoncé François Flahault), mais explorent et restituent le détail de conduits de subjectivation-une manière de se tenir au piano, d'habiter une ville, de fuir...

Ouvrons ces livres; c'est avec tout l'art de l'essai que nous avons rendez-vous, l'essai au meilleur de sa forme: limpide, dense, ouvert, plongeant ses racines dans des conduits individuelles de lectures ou de rencontres. L'essai est le genre «relationnel» par excellence, genre de la réplique à ce qui a affecté son auteur, discours *sur-sur* une expérience, sur une œuvre, sur un événement mental... Aucun de ces livres ne fait l'économie d'une description des marques de l'individuel: Sartre n'a pas le toucher de Barthes ni son goût de la lenteur, le Chopin de Nietzsche n'est pas celui de même son existence et ses comportements: ce n'est pas un hasard s'ils se prêtent mieux que d'autres à l'observation, ou à l'élaboration de véritable styles de vie, car le style lui aussi est relationnel: ces essais engagent une pratique existentielle de la culture, qui, penchée sur les «manières» vitales, esthétiques ou physiologiques d'un autre, se trouve en quelque sorte portée au second degré. Ce qui est porté au second degré, précisément, ce sont des mouvements d'individuation, saisi un à un, c'est-à-dire des promesses de stylisation: pratiques corporelles ou mentales dominées par une certaine manière, qui requièrent un individu pour avoir lieu (il y cherche ses lignes d'unification ou de déphasage) et un autre pour le regarder. À mon tour, lisant l'un puis l'autre, je ne cherche pas seulement à comparer des individus, mais à essayer des profils d'individuations: proposition stylistiques, comportements concrets à l'égard des formes, façons de s'avancer dans les choses qui, plutôt qu'un ensemble de contenus psychiques, forment le noyau de l'être-individuel: non un soi mais un rapport à soi, processus relationnel qui seul mérite d'être appelé «style».

Cette attention à la variété des modes d'être ne consiste pas à tourner le dos aux livres, aux mélodies ou aux images pour les abandonner au profit d'une plus vaste «vie», comme si les œuvres et la vie se tenaient dans deux régions distinctes de la pratique. Car chacun de ces essais aide plutôt à comprendre comment la singularité des formes tisse la trame même l'existence: tous ces auteurs pensent et vivent avec la littérature ou les formes, ils commencent avec elles, et l'usage qu'ils font du mot «style» n'a de sens qu'à y être d'abord enraciné: Mauriès et Noudelmann pensent grâce à la musique et selon elle-comme Merleau-Ponty disait qu'on voit moins le tableau qu'on ne voit selon ou avec le tableau-Bailly réfléchit en écho à Kafka, Judith Svhalanger médite sur des demeures ou des bibelots... C'est donc à la phénoménalité précise d'un style, à la dynamique «telle» de

sa configuration qu'ils nous proposent de nous intéresser-peut-être pour libérer en nous-mêmes, comme en miroir, des pratiques de stylisation, des façon de s'élancer.

Patrick Mauriès observe ainsi les conduites corporelles, sociales, intellectuelles de Nietzsche à Nice, et la manière dont elles composent un mode d'être qui fut une bifurcation profonde à la fin de la vie du philosophe, l'occasion où il s'est enfin trouvé. Tourné comme Freud «vers le Sud»<sup>8</sup>, Nietzsche y a décelé une diète, un air, et les coordonnées nouvelles d'un rapport à soi. Mauriès fait le récit détaillé (attentif) de cette ré-stylisation de soi qui a pris la forme de coïncidences, de points de reconnaissances réciproques, dans la façon dont Nietzsche a senti à Nice la chance de se rejoindre lui-même: «J'ai rencontré une nouvelle ville dont personne ne savait rien encore; maintenant, à l'évidence, il faut que je la conquière pas à pas»... Mauriès saisit donc en Nice le chiffre de Nietzsche; mieux, reconnaissant l'accord d'un sujet et de ce quasi-sujet que devient la ville, il saisit en Nietzsche le chiffre de Nice: le «Nietzsche de la fin, en qui la pensée la plus haute n'est que le revers de l'effondrement, m'apparaît comme l'expression de Nice, la traduction naturelle de sa couleur et de son rythme, de cette lumière intense: fraîche et brûlante». Ici encore, c'est une certaine idée de l'être – soi qui importe; la forme particulière de cette stylisation, à mes yeux, est la façon dont des traits (qui pourraient aussi bien être les nôtres, car il n'est vraiment pas original d'aimer le Sud) se sont mis à composer un véritable *fatum* – celui, précisément, du *devenir ce que l'on est*: «Je veux, je dois m'en tenir à Nice», avoue Nietzsche. Le livre se clôt sur les vies parallèles de Nietzsche et de son double méditerranéen, le poète et philosophe Jean-Marie Guyau (auquel Michel Onfray revient dans ses cours), qui suivait «la même voie que lui» mais selon une autre allure, l'un et l'autre se rejoignant autour de pensées analogues de la puissance vitale, mais dans des *colorations* nettement opposées.

Penché sur les habitudes de pianistes de trois philosophes, François Noudelmann explore lui aussi l'unification particulière d'une pratique; chez tel ou tel, il observe le toucher, l'attitude du corps, la porosité de l'humeur au climat d'une mélodie, la conduite à l'égard du temps; Sartre, Nietzsche, Barthes se trouvent soudain livrés à leurs mains, à leur frappe, à leur écoute. Ce n'est décidément pas une question statuaire, jouer ou ne pas jouer (question de sociologie des pratiques artistiques): mais jouer ainsi, être tel en jouant, être tel par son jeu. L'essayiste nous montre un Sartre arythmique, sans virtuosité ni invention, qui fait droit à sa propre passivité, déploie une durée intérieure décrochée du temps des engagements, résiste à s'enfoncer dans la matérialité du clavier, se confie un peu ironiquement aux contraintes, et entretient son *feeling* romantique en jouant du Chopin – sans pour autant se choisir en Chopin ou s'identifier à lui... Il se tourne ensuite vers Nietzsche (et vers qui d'autre, si l'on s'intéresse à l'esthétique de l'existence?), qui a imaginé toute sa vie une carrière de musicien et usé de la musique comme d'une substance thérapeutique (à l'image de la lumière niçoise); il regarde enfin jouer Barthes, qui faisait l'éloge du piano amateur (du piano anachronique, voire maladroit, mais qui est «sien») comme on affirme un choix théorique, réinventant pour lui-même les rapports entre pratique du corps et pensée. Dans tous ces cas, Noudelmann dépeint un homme produisant un autre rythme et s'ouvrant à une autre vie- toujours un peu romantique ou

italienne; il décèle dans le piano non le secret ou la vérité enfouie de ces vies, mais une réserve (un repli et une ressource) pour une construction de soi toujours remise sur le métier. Une idée de l'individu s'y fait jour, qui est redevable à la pensée de Deleuze et aux réflexions de Barthes, mais aussi à la pratique que l'auteur a de la musique, et à son habitude de penser avec elle: «L'unité du moi est une construction qui masque des dissonances et des rythmes intimes avec lesquels nous ne cessons de composer. Et la pratique d'un instrument, loin d'exprimer ce que nous sommes, nous engage à l'expérience d'une passivité active, d'un autre temps [...]; d'où l'intérêt de suivre ce chemin de fuite qui désoriente le moi synchrone par des rythmes insoupçonnés» (p.12, 20).

L'important à mes yeux est aussi que Noudelmann nomme ce qui, du style, est en jeu dans chacune de ces pratiques: un rapport à la mélodie chez Sartre, en retrait du temps collectif: la poursuite d'un timbre (et d'une puissance) chez Nietzsche: les battements d'une conduite rythmique chez Barthes, qui détestait écouter d'autres interprètes... Mélodie, timbre, rythme disent ici l'essentiel: il ne s'agit pas seulement de proclamer qu'il existe des styles de vie, mais de saisir des procès concrets, des comportements concurrents susceptibles de recevoir, et peut-être de relancer une ou de déplacer à notre tour. La musique est une activité et comme toute activité c'est une disposition d'existence; parler d'un style d'être musical, c'est d'attacher à comprendre la singularité d'une *manière* unifiée dans les pratiques de cette activité, dans la relance par un individu de cette disposition-là à l'égard de la vie. Je dirais du style, et du mode d'attentionnalité qu'il requiert, ce que Barthes disait du charme: «Il tient tout entier dans l'insécable phénoménalité de sa manière sensible» (cité p. 162).

Autrement dit, l'identification d'un vivre-en-style n'implique pas seulement l'identification de décisions sur la vie (des traits, des choix), mais aussi celle d'une décision globale sur le style. Il a fallu, par exemple, que Mauriès discerne les différents traits de «l'hygiène» de Nietzsche à Nice comme les aspects convergents d'une certaine pratique de subjectivation (et pas seulement comme une déclinaison de goûts ou de choix) pour qu'émerge et prenne sens l'idée d'un style méditerranéen de Nietzsche et d'un style nietzschéen de Nice.

En sorte, par exemple, que la reconnaissance de traits semblables n'implique pas une identité de styles, c'est-à-dire de configuration caractérisées et individuanes de formes et de sens: «Les valeurs schumanniennes de Barthes, relève Noudelmann, sont très proches de la philosophie artiste de Nietzsche. Et pourtant...» (p. 148) Et pourtant Barthes n'aime pas le piano à la manière dont Nietzsche le pratique, il ne l'aime pas avec la même partie de soi-même, ni selon les mêmes formes, ni donc avec le même sens. C'est pourquoi l'identification d'un goût par des choix ou des noms propres (à la façon d'une sociologie de la distinction, des places à occuper sur l'échiquier des goûts) ne suffit pas à la compréhension d'une dynamique de stylisation, à la logique signifiante d'un «comment» qui seule constitue la *proposition* propre à un être (sans préjuger de ce qu'elle a d'ailleurs de partageable); chacun de nous, en effet, risque dans la vie une idée de ce que c'est qu'être un individu. Pour le lecteur et plus généralement pour celui qui reçoit un style, doit donc jouer non seulement une force de reconnaissance mais aussi une capacité de nuance, une



sensibilité aux différenciations – ces différenciations pour lesquelles l'humain est doué, auxquelles, comme le dit Pachet, il est même «voué», pour le meilleur et pour le pire.

C'est avec ce goût de la différenciation que Bailly regarde les animaux; il parvient non seulement à observer et reconnaître leur singularité, mais aussi à *la pratiquer*. *Le versant animal* s'ouvre sur la poursuite d'un chevreuil que les hasards de sa fuite ont permis à l'écrivain de tenir un instant sous son regard, dans la lumière des phares; il a semblé à Bailly, l'espace d'un instant, qu'il touchait là «une autre tenue, un autre élan, une autre modalité de l'être». Chaque espèce animale lui apparaît comme la déclinaison d'un programme formel d'élancements, une disposition particulière de vie et même de penser (une façon d'entrer dans le régime du sens), bref, une dynamique de stylisation. Une page consacrée à la girafe dit son étonnement devant l'étendue des solutions trouvées par le vivant: cette série de clapets et d'écluses dans un système circulatoire exorbitant, pour envoyer le sang jusqu'à cette tête sans la faire exploser... Le livre dit et redit cette surprise, ce désir de prendre acte d'une série infiniment ouverte de dynamiques stylistiques – «la surprise infinie qu'il y ait là un être et qu'il y ait cette forme, si petite ou si grande, cette forme qui est aussi une tension et une chaleur, un rythme et un saisissement: de la vie a été attrapée et condensée, a fini par se trouver une place dans un recoin de l'espace-temps» (p. 85). Tension, rythme, saisissement: voilà nommées les coordonnées d'un style, mais seulement ses coordonnées; à nous de poursuivre le mouvement au seuil duquel il nous conduit.

Tout style est en effet le déploiement d'un comportement, un rapport au monde, une «espèce d'existence» dont le romancier Anton Reiser a soufflé la formule à Bailly. Mais surtout, tout rapport au monde à la fois distant et voisin du nôtre; Bailly le dit cette fois avec les mots du naturaliste von Uexküll et de Merleau-Ponty, qui avait consacré au Collège de France un cours à *La Nature*; il proteste avec eux contre Heidegger qui disait les bêtes «pauvres en monde», *weltlos*; car le règne animal est comme «la somme non fermée de ces champs de singularité, ou comme une grammaire, autrement dit une possibilité non finie de phrasés. Chaque phrase animale est un dégagement, une saisie» (p. 97). Dans un autre essai, *Le Visible est le caché*, qui se rend attentif à de nouvelles singularités (les peintures de son ami Gilles Aillaud), Bailly le formule encore nettement: «Ici se voient: le lézard, le daim, le sanglier, le faucon, la sole, le loup, le lynx, l'otarie, le crapaud, la cistude... Chaque animal est un frémissement de l'apparence et une entrée dans le monde. Chaque entrée dans le monde est un monde, une traversée, une histoire. La totalité des histoires singulières ne s'emporte en aucune espèce d'unité.»<sup>9</sup> Noudelmann a dû procéder lui aussi par pluralisation (poursuivant et associant trois individus comme dans une fugue), et Mauriès s'est penché sur deux démarches parallèles engagées sur une même voie, prenant acte du divers des *profils*, c'est-à-dire du divers des manières dont on peut se saisir d'une même pratique.

Judith Schalnger, plus explicite encore, met en œuvre ce style d'attention et «comprend» des existences en suivant leurs pistes. *L'humeur indocile* nous conduit à travers des vies pour penser la façon dont chacune a avancé dans les choses, et parfois égaré dans le temps, l'énergie de sa liberté. Tina Modotti, Alexandra David-Néel, Goethe,

Bernard Berenson: des existences vulnérables dans la mesure précise où elles ont voulu intervenir et ne pas laisser le monde inchangé. Attentive aux engagements mais aussi aux demeures à la recherche ou au refus d'un habitat (où un être «se distribue hors de soi»), au sens de l'ornement ou de la «réjouissance inutile» des objets (à cette façon dont l'expérience s'habille et se reconforte), Judith Schlanger capte en chacun l'émergence d'un être-soi, la détermination de *régimes* de vie indissociables de *contenus* (occupations, obligations pratiques, objets) d'enjeux et de sens. Elle en perçoit aussi l'effondrement, ou la déformation dans la durée, car elle les regarde vieillir, durer, s'endurcir ou se fragiliser dans leur propre stase: «À travers leurs attitudes différents et leurs parti pris différents, je les regarde répondre à l'étirement du temps» (p. 9). Un style, en effet, est aussi bien ce qui se maintient, se répète, que ce qui peut se renouveler en durant.

La sensibilité aux singularités embrasse ici toute l'acuité d'une conscience du temps, que Judith Schlanger sait voir et différencier au sein d'une forme où l'indocilité ou la joie d'être peuvent s'abîmer. C'est pourquoi de tous ces livres seul le sien, par la qualité de vigilance et peut-être par l'âge de sa pensée, ne salue pas chacune de ces propositions d'être, mais pousse au-delà et s'autorise le jugement, en particulier sur des existences enfermées dans «la durée figée et usée» de leur scène, héroïsmes trop longtemps tenus; en Gertrude Duby-Blom par exemple, une ethnologue qui défend les Lacandons du Mexique, elle décèle une théâtralité furtive, l'agressivité d'un besoin d'être vue, les fragilités d'un idéalisme finissant. Dans la destinée sans autonomie de l'obscur secrétaire d'Alexandra David-Néel, en revanche, elle reconnaît «la certitude d'être englobée dans une entreprise plus forte, plus vaste et plus intéressante que ce qu'elle aurait pu concevoir par elle-même ou qui aurait pu lui échoir par ailleurs» (p. 59), une vie plus libérée qu'on ne voudrait le croire. Chez B. Traven, un romancier qui a fui dans le vertige des pseudonymes, elle admire une forme compliquée d'anonymat, une «sculpture informe», la torsion et la tournure qu'a su prendre (qu'a su former) une résistance farouche à l'identité...

Ces vies ouvertes les unes sur les autres comme autant de fenêtres ne sont pas des histoires, mais des régimes de subjectivité, faits d'enjeux, de contenus, d'idées avancées dans l'humain. Il s'en dégage une pensée de l'être-soi (loin de l'«identité narrative», c'est l'énergie d'une ligne, une direction, un moteur) et une pensée du temps qui ne vise pas un ordre synthétique, mais l'étirement même de la durée où se façonne et se déforme un sujet. Ce livre refermé, on n'est pas conduit à récapituler craintivement sa propre histoire ou à se demander comment bien jouer sa partie, mais plutôt à éprouver intimement la forme et les failles de sa propre poussée.

\*

Cette écologie des styles et du sens des styles est une diversité à laquelle la littérature sait très bien nous rendre attentifs. Pourquoi ? Parce qu'elle est sensible non tant au *fait* de la pluralité (l'Histoire, l'éthologie ou l'ethnologie le font encore mieux) que, plus fondamentalement, au *mode d'être* de chaque manière, à la différenciation des phrases avancées par l'existant. «Comme si partout autour de nous la vie bruissait en s'explorant



elle-même» (J.-C. Bailly, p. 108). Je crois que la littérature a la charge de cette exploration, et la critique celle d'en reconnaître et d'en expliquer les modes de déploiement-manifestant en quoi il y a effectivement là des styles (non seulement des individus mais des voies d'individuation à percevoir), et de quelle relance ou de quel déphasage ils sont gros. Les livres déploient des modes de subjectivation concurrents et nous y rendent sensibles, ils proposent à notre attention des modes d'attention, à notre regard des genres de regard, des profils d'être qu'ils nous rendent *un à un* disponibles. Cette attention littéraire, attention à la littérature et par la littérature, est certainement aujourd'hui un très bon guide.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cet article est publié dans la livraison de la revue *Critique* (no 752-753, «Du style», 2010). Il est ici repris avec l'aimable autorisation de l'auteur. C'est un compte-rendu des ouvrages suivants: Judith Schlanger, *L'Humeur indocile*, Paris, Les Belles Lettres, 2009; Patrick Mauriès, *Nietzsche à Nice. Récit*, Paris, Gallimard, 2009; François Noudelmann, *Le Toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Paris, Gallimard, 2008; Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, Paris, Bayard, 2007.
- <sup>2</sup> P. Jousset, *Anthropologie du style. Propositions*, Pessac, Preses Univ. de Bordeaux, 2008.
- <sup>3</sup> Voir R. Shusterman, «Style et styles de vie: originalité, authenticité et dédoublement du moi», *Littérature*, n° 105, mars 1997.
- <sup>4</sup> É. Bordas, «Style»: un mot, des discours, Paris, Kimé, 2008.
- <sup>5</sup> L. Jenny, «Du style comme pratique», *Littérature*, n° 118, juin 2000, et *La Parole singulière*, Paris, Berlin, 1990, rééd. 2009.
- <sup>6</sup> R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, éd. T. Clerc, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 138.
- <sup>7</sup> P. Pachet, *Un à un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 113.
- <sup>8</sup> S. Freud, *Notre cœur tend vers le Sud. Correspondance de voyage, 1895-1923*, Paris, Fayard, 2005.
- <sup>9</sup> J.-C. Bailly et G. Aillaud, *Le visible est le caché*, Paris, Gallimard, coll. «Le Promeneur», 2009, p. 27.