Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

8 | 2019

Extension du domaine de la littérature

Pour une stylistique participative

Vivien Bessières

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elfe/1046>

DOI : 10.4000/elfe.1046

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Vivien Bessières, « Pour une stylistique participative », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1046> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.1046>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Pour une stylistique participative

Vivien Bessières

- 1 Une petite polémique a opposé deux sociologues en 2006. L'une, Natalie Heinich, chercheuse au CNRS, s'opposait à toute forme de fonctionnarisation des écrivains : « Payer des gens pour être ce qu'ils sont – écrivains – et non pour ce qu'ils font – des livres – reviendrait à rétablir les privilèges d'Ancien Régime octroyées aux aristocrates : une éventualité peu défendable en régime démocratique¹. » L'autre, Bernard Lahire, répondait dans son ouvrage *La Condition littéraire*², qu'il ne s'agirait pas de payer un écrivain pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il fait : des livres – de même qu'on paye un chercheur non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il fait : de la recherche. Il avait du mal à comprendre en quoi un chercheur comme N. Heinich ou comme lui-même avaient légitimité à bénéficier d'un paiement de l'Etat, et pas les écrivains. Il comparait le savant ésotérique et le poète hermétique. Si le premier peut vivre malgré tout ; le second ne le peut pas : il doit chercher un autre métier – comme la plupart en fait des écrivains, même parmi les moins hermétiques. Les écrivains sont à la fois au cœur du monde de l'édition et les moins professionnalisés de tous : en grande majorité, aujourd'hui, ils ne vivent pas de leur plume.
- 2 Le sociologue raconte dans cette perspective l'histoire parallèle de la Caisse des Lettres et de la Caisse des Sciences, nées en même temps dans les années 20. Si la Caisse des Sciences va devenir le CNRS, la Caisse des Lettres va disparaître. Il n'y a pas de véritable équivalent au CNRS pour les écrivains. Il n'existe ni formation diplômante au métier d'écrivain, ni institution qui payerait des écrivains à écrire des livres – et à en former d'autres. Mais pourquoi pas ? Pourquoi l'Université ne proposerait-elle pas un tel programme ? On pourrait objecter qu'être écrivain, ça ne s'apprend pas. Pourtant, même si l'on ne peut pas apprendre à être un grand écrivain, on peut très bien apprendre les techniques de l'écriture – exactement comme on apprend celles de la musique, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, du cinéma. Pourquoi n'existe-t-il pas une école des belles-lettres sur le modèle des beaux-arts ?
- 3 En fait, cela a plus ou moins existé en France jusqu'au XIX^e siècle. Comme l'a montré notamment Michel Charles dans *L'Arbre et la Source*³, on enseignait bien dans le secondaire la narration ou les vers, latins ou français. Mais la naissance de l'Université

au XIX^e siècle est marquée par le rejet de la rhétorique, par la critique romantique de l'imitation, des règles, et par le positivisme avec son modèle dominant du savoir scientifique. On passe à cette « culture du commentaire » évoquée par M. Charles. Il ne s'agira plus en lettres d'écrire *comme* tel ou tel auteur, mais d'écrire *sur* tel ou tel auteur, frappé d'un génie qui, par définition, ne peut être imité. Dans la perspective de ce qui nous occupe, nous sommes encore tributaires de cette culture du commentaire. Des efforts sont faits (ateliers à l'Université, sujet d'invention au lycée), mais encore timides : les ateliers sont souvent des cours optionnels et les sujets d'invention une dissertation déguisée. Même : les enseignants n'y sont pas formés, passant des épreuves d'explication de texte ou de dissertation aux concours, mais pas d'invention. Qu'on songe à un boulanger qui apprendrait à ses apprentis à être maçon !

- 4 Avec Anne-Marie Petitjean⁴, il est frappant de comparer notre situation à celle des universités américaines, avec leurs 800 programmes de *creative writing*, qui donnent la possibilité de présenter des mémoires de Master ou de Doctorat sous la forme de romans, de recueils de nouvelles ou de poésies, d'enquêtes journalistiques. Un très grand nombre d'écrivains réputés sont passés par ces formations et deviennent eux-mêmes des enseignants employés par l'Université ou des donateurs importants (financièrement et symboliquement).
- 5 À partir de ce constat sociologique et historique, j'aimerais proposer un exercice de « didactique-fiction » qui consisterait à imaginer ce que serait un enseignement délivré dans une école des belles-lettres, un centre de formation universitaire à l'écriture littéraire. Plus spécifiquement, il ne s'agira pas ici, bien sûr, d'imaginer tout un programme, mais seulement de proposer des pistes de recherche concernant la stylistique du récit. Je me concentre sur cette dernière, d'abord parce que c'est mon domaine de recherche, mais aussi et surtout parce qu'elle me semble constituer le cœur du problème et aussi, peut-être, de la solution.
- 6 Comme le font bien apparaître le *Contre Saint Proust* de Dominique Maingueneau⁵ et l'ouvrage collectif *La Langue littéraire* dirigé par Gilles Philippe et Julien Piat⁶, la « culture du commentaire » coïncide dans la fiction française avec un « âge du style ». À partir de Flaubert, pour faire vite, le travail du style prend de plus en plus d'importance chez les écrivains français, jusqu'à aujourd'hui et parfois au détriment du fond – de l'intrigue, des personnages, de l'univers. Comme le dit encore Raphaël Baroni⁷, l'intrigue est mal vue par la fiction dite littéraire, qui s'oppose alors à la fiction populaire. L'écrivain américain Jonathan Franzen⁸ distingue dans le même sens la littérature du contrat (l'auteur fait effort vers le lecteur) et la littérature du statut (le lecteur fait effort vers l'auteur) – il fait aussi naître cette dernière avec Flaubert et insiste sur le fait qu'aucune des deux postures n'est un gage *a priori* de qualité. Le style ne fait pas tout.
- 7 Avec ce double avènement de l'âge du style et de la culture du commentaire, l'enseignement va privilégier une lecture de « second degré⁹ », savante, scientifique, historique, interprétative sur une lecture du « premier degré », qui consisterait à « s'identifier aux personnages et vibrer pour leurs malheurs ou leurs joies, les prendre pour modèles de conduite ou contre-exemples, se dépayser dans l'univers exotique de la fiction, être divertie par une intrigue palpitante¹⁰ ». Ne faudrait-il pas recréer du lien entre ces deux types de lecture – et dans le même esprit, recréer du lien entre écriture de second degré, *sur* un auteur, et écriture de premier degré, *comme* un auteur ?

- 8 Il serait enfin sûrement bon pour les lettres de se réapproprier l'art du récit qu'elles ont plus ou moins délaissé au profit de l'histoire littéraire et du commentaire. On trouve de la formation au récit un peu partout sauf en Lettres : que ce soit avec le *storytelling* (droit, journalisme, publicité, politique¹¹), ou avec des ateliers d'écriture trop souvent cantonnés au rang d'options, en sciences, FLE, langues vivantes, écoles d'art ou infocom¹². Pourquoi ne réapprendrait-on pas le récit, mais en le réintégrant à de la stylistique plutôt qu'en en faisant seulement un outil rhétorique simplifié (pour gagner, au choix, une élection, un procès, une part d'audience, des parts de marché) ?
- 9 Par l'expression « stylistique participative », j'aimerais désigner une des stratégies possibles de sortie de crise, qui consisterait à faire de la stylistique, comprendre, manier des styles, sans en passer par l'interprétation. Voici quelques idées de pratiques participatives liées à la stylistique du récit, qui sont autant de pas de côtés par rapport à la stylistique traditionnelle. Comme je ne suis pas didacticien, chacune d'elles mériterait bien sûr de passer l'épreuve du réel.

Premier pas de côté : pratiques empathiques

- 10 Une première possibilité est la participation empathique. Pour une stylistique qui s'intéresse d'abord aux effets de sens, au repérage des formes-sens d'un texte, l'émotion est toujours un peu mal vue. Or, c'est aussi une façon de comprendre un texte, et même peut-être la plus fondamentale. Comme le dit Carole Talon-Hugon dans son article sur la *catharsis* : « Éprouver dans le contexte de l'expérience de l'art une émotion, ce n'est pas être bouleversé et perdre tout repère, c'est vivre un certain mode de compréhension¹³. » La *catharsis* est une façon de vivre une émotion tout en la mettant à distance, tout en nous regardant la vivre. Comme l'a bien montré Kendall Walton, nous sommes face aux fictions comme l'enfant devant son père qui fait le loup : il éprouve somatiquement la peur (accélération du rythme cardiaque, tension musculaire, tremblement), mais pas cognitivement (il sait que le danger n'est pas réel) – il prend plaisir à avoir peur, parce qu'il n'est plus tout entier dans la peur, il devient deux, il voit la peur agir en lui, et il se voit l'apprivoiser.
- 11 Pourquoi ne pas favoriser de telles lectures sur d'autres plus cérébrales ? Ne relèvent-elles pas aussi d'une certaine forme d'intelligence, de compréhension, qu'il faudrait développer ? Pourquoi ne pas étudier les procédés de l'émotion plutôt que de la seule forme-sens ? Il ne serait pas pour autant question de revenir à la rhétorique classique du *pathos*, mais de prendre en compte les avancées de la psychologie cognitive, un peu comme le fait Raphaël Baroni dans le domaine du récit¹⁴ : comment le récit réussit-il à créer de l'intensité ou de la familiarité ? Quelles sortes d'intensité et de familiarité ? C'est l'émotion qui est au centre de la création narrative, et non le sens – auquel cas il vaudrait mieux s'en remettre directement à la philosophie.
- 12 En passer à une stylistique du récit plutôt que du texte, c'est se mettre à l'écoute des sens plutôt que du sens, être attentif aux réactions du corps qui reçoit l'œuvre, comme le préconise Richard Shusterman dans le cadre de sa soma-esthétique¹⁵. Une compréhension possible de la musique populaire, une de ses lectures stylistiques envisageables, consiste à danser sur elle, donc à somatiser l'œuvre plutôt qu'à l'interpréter. De même, lire, oraliser, jouer, théâtraliser une œuvre littéraire, c'est toujours une façon de la comprendre en la somatisant. Bien sûr, l'analyse stylistique

traditionnelle permet une meilleure lecture du texte, mais inversement une lecture somatique peut faire découvrir des stylèmes jusque-là inaperçus.

- 13 La participation empathique n'est pas une manière annexe de considérer un texte littéraire, mais sa manière peut-être la plus fondamentale, celle qui transforme notre expérience personnelle de lecture en expérience morale. C'est ainsi que la philosophie du *care* voit dans la fiction le seul véritable professeur de morale. *To care*, c'est faire attention à, se soucier, s'occuper de – faire preuve d'empathie. C'est un concept mis en avant par certains philosophes, surtout américains et féminins, pour rendre compte d'une nouvelle façon de voir la morale et d'être moral, où il ne s'agit plus vraiment de faire ou de ne pas faire telle ou telle chose, mais de faire attention aux autres, sur le long terme, sans forcément qu'il y ait action d'éclat ni choix cornélien.
- 14 Cette morale s'oppose au moralisme kantien qui consiste surtout en exigences négatives. Pour les philosophes du *care*, c'est dans la littérature et autres arts narratifs qu'on trouve le *care* à l'œuvre, car la littérature est cette activité où l'on réserve son jugement, où l'on cherche à représenter les hommes avant que de les juger. Cora Diamond¹⁶ par exemple évoque tel texte d'Orwell où il refuse de tirer sur un ennemi nu, ou tel autre d'un journaliste faisant la nécrologie empathique d'un cul-de-jatte mort sur la route en emportant un autre avec lui (condamnables moralement, mais pas empathiquement), ou enfin Dickens se brouillant avec son ami illustrateur parce qu'il voulait réécrire les contes de fée pour dissuader les gens de boire. Il ne s'agit pas ici d'être immoral ou amoral, mais moral autrement, sans en passer par l'idée de loi, d'interdit.
- 15 Pourquoi pas, dès lors, un enseignement des lettres fondé sur l'articulation entre les affects et la moral, l'empathie que je ressens pour tel ou tel personnage, par le biais de faits de style, et sa dimension éthique ? Cela ne vaudrait-il pas mieux que d'abandonner le discours moral à la philosophie, l'éducation civique et la religion ?

Deuxième pas de côté : pratiques polémiques

- 16 Eric Bordas¹⁷ et d'autres ont bien fait apparaître un angle mort de la stylistique traditionnelle et des études littéraires scolaires : alors que la question de la valeur devrait être un objectif, c'est au contraire un impensé, un présupposé. Les textes que l'on propose à l'analyse en tant qu'enseignants sont presque toujours des grands textes à admirer. On ne demande jamais aux lycéens ou étudiants de juger de leur valeur – et on n'en propose jamais dont la valeur serait discutable. Et c'est souvent la caution du style qui permet de départager, de canoniser des textes qui seront alors dits littéraires et de rejeter les autres – trop populaires, commerciaux, sans style. Cela rend les analyses des apprenants parfois artificielles. Ils savent qu'il faut montrer pourquoi le texte est admirable, a du génie – pourquoi ils ne pourront jamais eux-mêmes en écrire de tels, en fin de compte...
- 17 Lors d'un cours de Licence, j'avais demandé à mes étudiants une analyse stylistique d'un texte choisi par eux-mêmes. L'une m'avait proposé un commentaire d'un passage d'Anna Gavalda. Je n'en avais jamais lu, mais j'avais bien sûr un mauvais *a priori* – tout conditionné que je suis à me méfier de ce qui a trop de succès commercial. Dans son commentaire, l'étudiante essayait de me montrer à quel point l'auteure avait réussi à s'inspirer du style de Céline que l'on venait d'étudier en cours. Je voyais bien que cela n'allait pas, mais sans parvenir à identifier ce qui n'allait pas : je me rendais compte que

moi non plus, je n'avais pas été formé à la critique négative. Enseignant comme étudiant, nous étions plus ou moins borgnes : nous savions admirer, mais pas critiquer. Du coup, notre admiration même était douteuse : que vaut le compliment de quelqu'un qui ne sait pas réprouver ?

- 18 Bernard Lahire, dans la *Condition littéraire*, montre bien combien les admirations et les détestations sont importantes pour les écrivains qui ont le mieux réussi : plus ils sont intégrés dans le champ littéraire, plus ils aiment et haïssent d'autres auteurs avec conviction. Dans cette perspective, il faudrait peut-être assumer la part de passion, de jugement de valeur inhérente à la littérature – la conviction que tout ne se vaut pas, et qu'il y a des façons possibles de le montrer.
- 19 C'est ce que font, par exemple, Pierre Bayard et Pierre Jourde, chacun à leur façon¹⁸. On voit bien dans leurs ouvrages combien la dichotomie entre une écriture littéraire, qui serait de valeur, et une écriture populaire, qui ne le serait pas, est beaucoup trop simpliste. Il y a à prendre et à laisser dans les deux camps : des auteurs dits sérieux sont pour P. Jourde des imposteurs, ou presque, et des grands auteurs classiques ont aussi leur compte d'œuvres ratées pour P. Bayard.
- 20 C'est dans cette perspective que Christine Mongenot a mis en place un atelier « écriture polémique » pour des étudiants de Lettres¹⁹. Elle commençait par leur proposer un texte anonymé, extrait d'un roman de Guillaume Musso. Il s'agissait d'en écrire une critique positive ou négative, au choix. La plupart ont rédigé une critique positive, alors que le texte était plein de stéréotypes, de facilités d'écriture. Les étudiants avaient pris le pli de la critique positive. Ensuite, l'enseignante distribuait un texte non anonymé, à critiquer négativement, en prenant pour modèle un texte polémique de *La Littérature sans estomac* (sur le style mièvre de Philippe Delerm dans *La Première gorgée de bière*). Elle y ajoutait la contrainte de filer une métaphore. Et cela a commencé à mieux fonctionner. Quand on passe d'une analyse stylistique classique à une critique polémique, on doit aussi changer de style d'écriture, assumer une part de passion, de rhétorique, et donc aussi, ici, de métaphore : d'une écriture objective, interprétative, au second degré, on passe à une écriture plus subjective, plus assumée d'un point de vue personnel, qui lorgne vers le premier degré. On fait un pas, me semble-t-il, vers l'écriture *comme* auteur et non plus seulement *sur* auteur, tant l'écrit polémique est un genre littéraire en soi.

Troisième pas de côté : pratiques imitatives

- 21 Faisons un pas de plus vers l'écriture au premier degré avec ce qu'on pourrait appeler les pratiques d'écriture imitatives. Je m'inspire ici de l'article déjà cité d'Eric Bordas²⁰. Il y propose comme alternative à la stylistique traditionnelle une « stylistique de niveau 2 », qui imiterait, pasticherait, parodierait les faits de style au lieu de seulement les analyser.
- 22 Plus globalement, il serait possible d'organiser un va-et-vient productif entre l'observation des faits de style d'un discours ou d'un texte, et leur imitation, éventuellement parodique, dans un autre – ou inversement : se rendre compte, en essayant d'imiter, de tel ou tel fait de style passé inaperçu. Cela aussi, c'est comprendre stylistiquement un texte, mais sans en passer par l'interprétation, la stylistique

explicite de niveau 1. On voit aussi combien dans ce cadre, on pourrait profiter des nouvelles approches de la stylistique statistique et des humanités numériques.

- 23 Les *fanfictions* (ou *fanfics*) sont un nouvel exemple sauvage, non académique, de cette stylistique de niveau 2. Comme le propose Anne Jamison²¹, comment ne pas voir dans ce phénomène une résurgence de très anciennes pratiques qui constituaient, dans l'Antiquité comme au Moyen-Age, par exemple, le coeur même de la création littéraire (épopées, sagas, continuations, etc.) ? Un documentaire montrait ainsi Alain Damasio, grand auteur de science-fiction, se prêtant au jeu des *fanfics* de son œuvre et s'apercevant que les textes obtenus n'étaient pas de pâles copies mais des lettres d'amour à une œuvre, qui font de la stylistique sans le savoir, s'imprègnent du style premier, l'imitent et développent leur propre imaginaire en se greffant à un autre²².
- 24 Pour Jean-Marie Schaeffer, il faut distinguer l'imitation proprement dite de la feintise fictionnelle²³. Il prenait l'exemple de la chasse : un apprenti chasseur imite différemment le chasseur confirmé qu'un mime imitant sur la scène un chasseur. L'objectif n'est pas le même, et on n'imité pas les mêmes choses : le mime n'imité que des gestes, le comportement superficiel. La fiction est bien sûr une feintise, à l'instar de ce que fait le mime. En même temps, c'est aussi une imitation de premier degré en ce que l'écrivain va imiter d'autres écrivains. Or, cette imitation sérieuse, de premier degré, suppose un long apprentissage pratique.
- 25 Philippe Descola reprend le modèle de la chasse en évoquant combien un jeune chasseur achuar, même très agile naturellement et maîtrisant très bien les connaissances théoriques, ne pourra jamais abattre le nombre de proies d'un chasseur plus âgé et expérimenté²⁴. La chasse suppose en effet un « schème cognitif spécialisé », qui ne s'acquiert que par la pratique, l'expérience imitative – et non pas seulement par la théorie : il s'agit d'automatiser et d'interconnecter une foule d'informations et d'actions hétérogènes. Or, l'art de raconter semble tout à fait du même ordre : il requiert d'interconnecter et d'automatiser une foule de savoir-faire hétéroclites (écrire en tant que tel, avec style, mais aussi maîtriser les séquences de texte, les schémas actantiels, la psychologie des personnages, imaginer un monde, susciter de l'émotion, planifier ces tâches sur le long terme, trouver comment vivre par ailleurs, etc.).

Quatrième pas de côté : pratiques régulées

- 26 Si l'on fait encore un pas de côté et de plus vers l'écriture de premier degré, on peut en arriver à se passer de modèles, mais sans se passer de règles, de techniques éprouvées – qui ne sont pas pour autant des recettes. Trop souvent, on apprend aux élèves et étudiants à penser l'écart stylistique, mais sans jamais leur avoir appris auparavant la norme. On leur fait analyser des textes de Flaubert et autres, qui tous renouvellent, dépassent les règles de leur temps, mais on ne leur fait jamais connaître, maîtriser d'abord ces règles, ces codes narratifs originaires. Il y a une méfiance générale, diffuse, en France, à propos des guides et manuels d'écriture – et du risque de formatage qu'ils supposent.
- 27 Mais il faut aussi avoir à l'esprit que les plus intéressants de ces manuels²⁵ se gardent bien de proposer des recettes toutes faites, mais se contentent de proposer des techniques utiles pour écrire une histoire – sans pour autant les donner comme seules possibles.

- 28 Pour conclure, je dirais que ces nouvelles pratiques entraîneraient aussi une redistribution des hiérarchies littéraires : si l'on se met à considérer l'émotion, l'empathie, l'imitation, l'intrigue, à égalité avec le sens et la transgression des règles, alors tel auteur auparavant mineur paraîtra majeur – et inversement.

BIBLIOGRAPHIE

- Baroni Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Baroni Raphaël, « La valeur de l'intrigue », *La Valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, éd. Patrick Voisin, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 23-38.
- Bayard Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Minuit, 2000.
- Bordas Eric, « La stylistique et la question de la valeur : l'enjeu théorique », *Au-delà des frontières : perspectives de la stylistique contemporaine*, éd. Cécile Narjoux, Peter Lang, 2012, p. 145-155.
- Charles Michel, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, 1985.
- David Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *LHT*, n° 9, 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>.
- Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- Diamond Cora, « Le cas du soldat nu », *Cités*, n° 5, 2001, p. 113-125.
- Diamond Cora, « Différences et distances morales : quelques questions », *Éthique, littérature, vie humaine*, dir. Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, p. 53-94.
- Franzen Jonathan, « Mr. Difficult » [2002], *How to be alone*, Harper Perennial, 2002, p. 238-269.
- Heinich Nathalie, « Écrire : entre profession et vocation », *Le Statut social des auteurs de l'écrit [forum]*, Paris, Sgdl, 2005, URL : <https://www.sgdl.org/ressource/documentation-sgdl/actes-des-forums/le-statut-social-des-auteurs-de-l-ecrit/1141-ecrire-entre-profession-et-vocation>.
- Highsmith Patricia, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, Boston, The Writer, 1981 ; *L'Art du suspense*, trad. Anne Damour, Paris, Calmann-Lévy, 1987.
- Houdart-Merot Violaine, « La lente émergence des ateliers d'écriture dans les universités françaises : histoire et fondement », *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, dir. Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot, Paris, Champion, 2013, p. 41-59.
- Jamison Anne, *Fic : Why Fanfiction Is Taking Over the World*, Dallas, Smart Pop, 2013.
- Jourde Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.
- King Stephen, *On Writing. A Memoir of the Craft*, New York, Scribner, 2000 ; *Écriture. Mémoires d'un métier*, trad. William Olivier Desmond, Paris, Albin Michel, 2001.
- Lahire Bernard, *La Condition littéraire*, Paris, La Découverte, 2006.
- Lavandier Yves, *La Dramaturgie : les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Cergy, le Clown & l'enfant, 1994 ; 2004.

Lavocat Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

Le Guin Ursula K., *Steering the Craft, Exercices and Discussions on Story Writing for the Lone Navigator or the Mutinous Crew*, Portland, The Eighth Mountain Press, 1998.

Maingueneau Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.

Mongenot Christine, « Ateliers en Licence et en Master : de l'écriture littéraire de la critique à la découverte du texte », *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, dir. Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot, Paris, Champion, 2013, p. 243-271.

Petitjean Anne-Marie, « L'exemple américain : l'intégration du creative writing dans les programmes universitaires aux États-Unis », *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, dir. Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot, Paris, Champion, 2013, p. 123-135.

Philippe Gilles et Piat Julien dir., *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

Salmon Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer les histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Shusterman Richard, *L'Art à l'état vif. la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. C. Noille, Paris, Minuit, 1991.

Shusterman Richard, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007.

Truby John, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé*, trad. Muriel Levet, Paris, Nouveau monde éd., 2010.

NOTES

1. Nathalie Heinich, « Ecrire : entre profession et vocation », *Le statut social des auteurs de l'écrit* [forum], Paris, Sgdl, 2005, URL : <https://www.sgdl.org/ressource/documentation-sgdl/actes-des-forums/le-statut-social-des-auteurs-de-l-ecrit/1141-ecire-entre-profession-et-vocation>.

2. Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, Paris, La Découverte, 2006, p. 138.

3. Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, 1985.

4. Anne-Marie Petitjean, « L'exemple américain : l'intégration du creative writing dans les programmes universitaires aux États-Unis », *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, dir. Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot, Paris, Champion, 2013, p. 123-135.

5. Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.

6. *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, dir. Philippe Gilles et Piat Julien, Paris, Fayard, 2009.

7. Raphaël Baroni, « La valeur de l'intrigue », *La Valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, éd. Patrick Voisin, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 23-38.

8. Jonathan Franzen, « Mr. Difficult » [2002], *How to be alone*, Harper Perennial, 2002, p. 238-269.

9. Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *LHT*, n° 9, 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/david.html>.

10. *Ibid.*, § 18.

11. Voir Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer les histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

12. Voir Violaine Houdart-Merot, « La lente émergence des ateliers d'écriture dans les universités françaises : histoire et fondement », *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, dir. Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot, Paris, Champion, 2013, p. 41-59.
13. Carole Talon-Hugon, « L'épreuve des émotions dans l'expérience esthétique », *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, éd. J.-Ch. Darmon, Paris, Hermann, 2011, p. 266.
14. Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.
15. Voir notamment Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. C. Noille, Paris, Minuit, 1991 ; *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Eclat, 2007.
16. Voir Cora Diamond, « Le cas du soldat nu », *Cités*, n° 5, 2001, p. 113-125 ; « Différences et distances morales : quelques questions », *Éthique, littérature, vie humaine*, dir. Sandra Laugier, Paris, PUF, 2006, p. 53-94.
17. Eric Bordas, « La stylistique et la question de la valeur : l'enjeu théorique », *Au-delà des frontières : perspectives de la stylistique contemporaine*, éd. Cécile Narjoux, Berne, Peter Lang, 2012, p. 145-155.
18. Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Minuit, 2000 ; Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.
19. Christine Mongenot, « Ateliers en Licence et en Master : de l'écriture littéraire de la critique à la découverte du texte », *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, dir. Violaine Houdart-Merot et Christine Mongenot, Paris, Champion, 2013, p. 243-271.
20. E. Bordas, « La stylistique et la question de la valeur : l'enjeu théorique », art. cit..
21. Anne Jamison, *Fic : Why Fanfiction Is Taking Over the World*, Dallas, Smart Pop, 2013.
22. Voir Emmanuelle Debats, *Fanfiction, ce que l'auteur a oublié d'écrire*, produit par La Gaptière, France 4, lundi 18/04/2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TebTzEYQnkY>.
23. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
24. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 181-196.
25. Citons par exemple : John Truby, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé*, trad. Muriel Levet, Paris, Nouveau monde éd., 2010 ; Yves Lavandier, *La Dramaturgie : les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Cergy, le Clown & l'enfant, 1994 ; 2004 ; ou ces romanciers le plus souvent populaires assumant davantage de parler techniques que les romanciers dits sérieux : Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, Boston, The Writer, 1981 ; *L'Art du suspense*, trad. Anne Damour, Paris, Calmann-Lévy, 1987 ; Stephen King, *On Writing. A Memoir of the Craft*, New York, Scribner, 2000 ; *Écriture. Mémoires d'un métier*, trad. William Olivier Desmond, Paris, Albin Michel, 2001 ; Ursula K. Le Guin, *Steering the Craft, Exercices and Discussions on Story Writing for the Lone Navigator or the Mutinous Crew*, Portland, The Eighth Mountain Press, 1998.

RÉSUMÉS

La culture du commentaire et l'âge du style, en France, ont créé depuis le XIX^e siècle les bases d'une stylistique qui sert à interpréter plutôt qu'à inventer des histoires, à comprendre une forme-sens plutôt qu'à susciter des émotions. Or, une stylistique alternative est peut-être possible, où l'on apprendrait à comprendre les œuvres autrement qu'en les interprétant, où l'on participerait à leur actualisation de diverses manières : participation empathique, par le biais des

émotions ressenties et retraduites par le corps ; participation polémique, réactivant l'opinion passionnée pour et contre tel auteur, canonique ou non ; participation imitative, comprenant le style de l'autre non plus en l'analysant mais en le faisant sien ; participation régulée, assumant la part de techniques, d'un savoir-faire pratique propre aux arts de l'écrit.

The culture of commentary and the age of style in France have established, since the Nineteenth century, the basis of a form of stylistics that serves to interpret rather than to create stories, to understand a form-meaning rather than to arouse emotions. However, an alternative stylistics may be possible, where one would learn to understand the works otherwise than by interpreting them, where one would participate in their actualization in various ways : empathic participation, through the emotions felt and retranslated by the body ; controversial participation, reactivating passionate opinion for and against the author, canonical or not ; imitative participation, understanding the style of the other not by analyzing it but by making it one's own ; regulated participation, acknowledging the function of techniques, a practical know-how specific to the art of writing.

INDEX

Mots-clés : stylistique, didactique, récit, fiction, littérature populaire, ateliers d'écriture, creative writing

Keywords : stylistics, didactics, narrative, fiction, popular literature, writing workshops, creative writing

AUTEUR

VIVIEN BESSIÈRES

Maître de conférences Langue française, CeReS, Limoges. Thèse soutenue en 2011 à Toulouse 2, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, et publiée en 2016 aux éditions Classiques Garnier, dans une version remaniée : *Le Péplum et après ? L'Antiquité gréco-romaine dans le récit contemporains*. Se consacre actuellement à l'étude des arts poétiques d'aujourd'hui (manuels de scénario, guides d'ateliers d'écriture, conseils d'auteurs). Pour tenter de passer de la théorie à la pratique, vient de publier un roman pour adolescents et jeunes adultes : *Même pas en rêve*, Éditions du Rouergue, 2019.