

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

21/01/2004

Gilles-Gaston Granger - *Essai d'une philosophie du style* (éd. Odile Jacob, 1988) (III)

Le processus d'esthétisation de l'activité stylistique, auquel est consacré le troisième chapitre de la deuxième partie de *l'Essai d'une philosophie du style*, s'appuie en particulier sur le fait que l'oeuvre, détachée du processus de son engendrement dont elle est le résultat, fait conventionnellement l'objet d'une attention exclusive : ce qui est considéré comme beau, ce n'est pas le geste du peintre, ni l'environnement à l'intérieur duquel il s'effectue et qui le conditionne relativement, mais c'est le tableau que ce geste a produit et dans lequel ces éléments ont été comme absorbés et annulés; c'est ce qui fait que l'oeuvre d'art existe, en tant qu'oeuvre d'art, hors contexte, comme c'est le cas par exemple du rétable sorti de l'église à laquelle il avait été originairement destiné pour entrer au musée. Mais c'est à ce propos que la prise en considération des faits de style remplit pleinement sa fonction heuristique, en se décalant par rapport aux modalités de l'appréhension esthétique de l'oeuvre : elle amène en effet à revenir sur le mouvement qui a débouché sur l'oeuvre accomplie, en décelant en elle les traces, ce peuvent être d'infimes détails, qui sont révélatrices du processus de son engendrement, et permettent de remonter en deçà du plan où elle délivre ses effets proprement esthétiques, de manière à replacer ceux-ci dans une perspective plus large, non plus statique mais dynamique. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsque l'expertise stylistique amène à prendre en compte la manière caractéristique dont, dans une peinture de Cézanne, les touches de couleur ont été posées sur la toile, sous forme de hachures parallèles, d'une façon qui disparaît dans l'effet général du tableau, une fois celui-ci fini, mais qui n'en a pas moins contribué à la réalisation de cet effet, et peut être considéré comme une composante essentielle du style de Cézanne, sa marque de fabrique en quelque sorte. Il en va de même lorsqu'on s'intéresse à la manière dont un poète ou un écrivain exploite des traits de langue, manière qui n'appartient qu'à lui et rend son oeuvre immédiatement identifiable en fonction de critères qui ne sont ni purement techniques ou grammaticaux ni purement esthétiques : ces critères représentent quelque chose de très difficile à cerner, un "je ne sais quoi" intermédiaire entre le respect de la correction grammaticale et la volonté d'innovation qui définit l'invention poétique; ces critères se rapportent eux aussi aux conditions dans lesquelles s'effectue l'ajustement entre des effets de sens et des effets de signification, ajustement qui, tout en étant à rejouer en chaque occasion sous des figures différentes, donne lieu à la création de formes reconnaissables parce qu'elles présentent des modes de régularité qui les spécifient, sans pour autant les figer ni en faire des stéréotypes indéfiniment répétables à l'identique par des moyens mécaniques.

Dans cette perspective, que faut-il entendre au juste par "langue littéraire", au sens de la pratique spécifique de la langue propre à un écrivain, qui rend une page écrite par lui immédiatement identifiable, non seulement en raison des thèmes qui y sont traités, mais par la manière dont ceux-ci le sont avec certains mots et certains types de phrases qui paraissent inimitables, et peuvent tout au plus être pastichés ou caricaturés? Ce n'est certainement pas une langue à part de la langue naturelle d'usage au code de

laquelle, prise au premier degré, elle se réfère, en effectuant par rapport à lui ce que Granger appelle une opération de “surcodage” (p. 191). C’est pourquoi la formule “langue littéraire” se révèle finalement impropre : tout au plus peut-on parler d’un usage littéraire de la langue, qui superpose à un code de base resté inchangé d’autres niveaux de contrôle de l’expression permettant d’en affiner la présentation, ce par quoi celle-ci acquiert sa dimension littéraire; et c’est la combinaison de ces différents niveaux qui, si on peut dire, “signe” le message en le particularisant, et en le rendant du même coup porteur d’un supplément de signification par lequel il se fait reconnaître en se distinguant. Considéré de cette manière, le style est quelque chose qui paraît s’ajouter, se superposer à la transmission du message proprement dit qui constitue sa base initiale, sa condition nécessaire mais non suffisante

Ceci amène à reposer une question qui avait déjà été rencontrée en marge de la lecture des *Exercices des style* de Queneau : un message peut-il être stylistiquement neutre, c’est-à-dire se ramener à l’application d’un code qui ne fasse intervenir aucune opération de surcodage, donc de mise en forme stylistique, et sur laquelle cette opération vienne ensuite se greffer librement ? A ce propos, la réflexion que Granger consacre aux problèmes du style, avec le souci d’en élargir au maximum le domaine d’application, l’amène à remettre en question la conception du style comme écart généralement admise chez les stylisticiens, comme par exemple Michael Riffaterre. Selon cette conception, le style est ce qui vient perturber la transmission d’un message en en rompant la continuité apparente et en y introduisant une dimension novatrice d’imprévisibilité, littérairement significative en raison des anomalies qu’elle comporte : ce sont ces anomalies qui font la différence et retiennent l’attention, en raison du décalage qu’elles font apparaître entre sens et signification. Le stylisticien devient alors un grammairien paradoxal qui cultive l’exception plutôt que la règle, au point d’aller jusqu’à considérer d’éventuelles fautes de langue comme susceptibles, sous certaines conditions, de tenir lieu de figures expressives qui, en accompagnant la transmission d’un message, le valorisent en le singularisant.

Dans cette perspective, un exemple privilégié de figure stylistique serait fourni par le fameux vers d’*Andromaque*, cité par Proust dans son article sur le style de Flaubert, “Je t’aimais inconstant, qu’aurais-je fait fidèle ?” (acte IV, scène 5, v. 1365) . Si ce vers était lu au point de vue de ce qu’on appelle le bon usage, l’adjectif “fidèle” devrait se rapporter au “je” qui donne son sujet aux deux parties de cette séquence (“je t’aimais”, “qu’aurais-je fait ?”); alors que l’adjectif “inconstant” doit, lui, normalement se rapporter au “toi” ou au “tu” qui donne son complément d’objet à la forme verbale “je t’aimais”, ce que confirme le fait que ce “je” est une femme et que l’objet de son amour est un homme, d’où le masculin auquel est mis le qualificatif “inconstant” : “je t’aimais inconstante” aurait voulu dire tout autre chose. Mais il saute aux yeux que cette lecture correcte, qui paraît s’imposer à première vue, retire à la phrase, sinon toute possibilité de sens (sous condition de l’isoler de son contexte), du moins son intérêt théâtral, qu’elle doit véhiculer proférée au moment de l’action où elle intervient. Aussi bien, lorsqu’Hermione, en proie à sa passion dévorante pour Pyrrhus qui, à son grand désespoir, la dédaigne parce qu’il a reporté sa flamme sur sa rivale Andromaque, avoue sa faiblesse, qu’elle condamne intérieurement, en proférant cette phrase, ainsi composée, le qualificatif “fidèle”, qui présente la particularité de revêtir la même forme au masculin et au féminin, d’où l’ambiguïté que suscite son usage à cet endroit du texte, doit nécessairement se rapporter à l’objet inconstant de son amour, et non à elle-même, qui en est, de son gré ou non, le sujet; et, en conséquence, lorsqu’elle s’écrit “Qu’aurais-je fait fidèle ?”, il faut entendre, à travers un raccourci saisissant, et syntaxiquement problématique : “Qu’aurais-je fait, si tu avais été fidèle ?”. En omettant de prononcer le “si tu avais été” qui aurait restitué à son interjection son développement

grammatical complet, elle remplit simultanément deux objectifs dont l'un et l'autre échappent d'ailleurs à son initiative consciente : d'une part elle exprime un désarroi intérieur irrépressible qui l'amène, oubliant toute convenance, à bousculer ses mots au-delà des limites permises, et à commettre un écart qui a valeur de lapsus, donc d'aveu; et en même temps elle fait rentrer son interjection, on serait presque tenté de dire son cri, dans les limites mesurées, permises, de l'alexandrin, avec sa rythmique propre, qui amortit l'intensité de sa plainte en l'accompagnant de l'irrésistible "effet de sourdine" qui, selon Spitzer est la marque par excellence du style de Racine. L'effet de style savamment contrasté produit donc ce résultat que la phrase composée comme elle l'est ne peut être prononcée que par Hermione, personnage tragique dont elle reflète de façon saisissante l'état d'esprit par des moyens purement verbaux ne présentant aucun caractère directement mimétique : la phrase traduit son émotion, ou plutôt la trahit, sans la représenter à proprement parler, ce qui ne serait possible que si Hermione maîtrisait son émotion au lieu de la subir sans avoir à son égard aucune distance; et, de cette manière, qui relève du très grand art, la formulation de sa passion se trouve canalisée, non par l'intervention de sa volonté, mais par la contrainte que lui impose la nécessité où elle se trouve, sans l'avoir elle-même choisi, bien sûr, de s'exprimer en vers composés de douze pieds, ce qui lui interdit de prononcer les termes intermédiaires "si tu avais été (fidèle)" auxquels son interjection devrait normalement faire place pour respecter les règles du bien dire. Et la phrase ainsi composée, littéralement "phrasée", comme on phrase un motif musical, ne peut avoir été fabriquée que par un Racine, que son art a rendu expert en la manière d'arracher à ses personnages leurs secrets les plus intimes, et les plus inavouables, tout en les masquant sous des tours qui, en dépit de leur étrangeté, les rendent formellement manifestables, et atténuent le choc que leur révélation produit sur les spectateurs : ce qui revient à observer les règles de la politesse en contournant, très provisoirement, celles de la grammaire.

À s'en tenir à l'exemple qui vient d'être analysé, ce qui permet de repérer l'intervention du style, ce serait donc l'écart par le moyen duquel l'expression échappe à la platitude d'un sens univoque, et accède, par le moyen de son exceptionnelle singularité, à une richesse de signification, qui se déploie sur le plan d'une démarche revêtant un caractère intentionnel, au lieu d'être seulement l'exécution automatique d'un code. A ce propos, Granger fait la remarque suivante :

"La conséquence la plus intéressante de cette conception sans doute assez sommaire serait que "tout concept d'une valeur stylistique intrinsèque est vide" (Riffaterre). Sans doute, si l'effet de style naît d'un surcodage, il doit nécessairement reposer sur l'apparition de caractères contrastifs, et c'est en cela que réside la vérité de la théorie du contexte." (p. 196)

En effet, aucun trait de langue n'est stylistique pris en soi, mais seulement relativement à d'autres manières de s'exprimer ou de formuler sa pensée dont il se démarque implicitement. Dans le vers de Racine dont il vient d'être question, il faut, si on lui consacre une suffisante attention, entendre ou lire à la fois "Qu'aurais-je fait si tu avais été fidèle", qui en délivre le sens proprement dit, et "Qu'aurais-je fait fidèle", le segment de phrase qu'Hermione prononce effectivement dans la pièce, qui enrichit ce sens de tout un monde nuancé et contrasté de significations : l'effet de style se produit à la rencontre, au choc, de ces deux formes, qui réagissent l'une sur l'autre du fait d'être saisies simultanément, ce qui provoque un déclic, et charge les mots dont la séquence verbale est composée d'une valeur expressive, esthétiquement décalée par rapport au plan où s'opère la simple communication du message qu'elle transmet. C'est une préoccupation voisine qui, s'agissant des arts plastiques, a conduit Malraux à avancer, dans *Les voix du silence*, sa conception du "dialogue des styles" : celle-ci signifie qu'un style ne s'impose jamais dans l'absolu, isolément, par ses propres qualités intrinsèques,

mais ne parvient à se faire reconnaître qu'en se confrontant idéalement à d'autres formes stylistiques, le musée, surtout s'il est "imaginaire", étant le lieu privilégié offert à cette confrontation et à la procédure de valorisation des styles que celle-ci rend possible.

Mais, ce point étant acquis, est-il possible d'en rester là? C'est ce que conteste Granger, qui poursuit son examen de la conception du style comme écart par rapport à la norme en proposant la remarque suivante qui fait ressortir la naïveté de cette conception prise à la lettre :

"Mais il faut bien reconnaître qu'elle (cette conception) laisse indéterminée l'idée de ce "patron" linguistique dont serait rompue la continuité. Il nous semble que dans la mesure où l'on essaierait de la préciser, elle apparaîtrait déjà elle-même comme constituant un fait de style, devant être défini indépendamment de son opposition au procédé qui l'interrompt." (p. 196)

C'est la raison pour laquelle la définition du style comme écart, si elle peut servir à repérer empiriquement des faits de style, se révèle finalement insuffisante en vue de faire comprendre la nature effective de ces faits : elle soulève en effet la question de savoir par rapport à quoi il y a écart, question en dernière instance insoluble, car la représentation d'une séquence verbale ne comportant elle-même aucun écart et donnant en conséquence une base intangible à la mesure des écarts se révèle être une vue de l'esprit à laquelle il est impossible de trouver un équivalent dans la réalité. La forme normale à laquelle on a besoin de se référer pour mesurer un écart n'est normale, précisément, qu'en fonction de l'écart qu'elle sert à mesurer, non dans l'absolu, mais dans un contexte déterminé, où elle remplit idéalement son rôle de critère de différenciation, rôle dont, dans un contexte différent, elle peut être démise. A ce point de vue, la caractérisation du style comme "supplément" venant s'ajouter à une forme de communication neutre stylistiquement s'avère difficilement tenable : en effet, la neutralité imputée au message de base est elle-même obtenue par projection à partir de la forme concrète de sa transmission, qui inclut sa stylisation.

Autrement dit, la mise en forme stylistique n'est pas extérieure au message proprement dit, mais lui est consubstantielle, et ne peut qu'artificiellement en être séparée. Comme la remarque en a déjà été faite, le style n'est pas la composante d'un autre message superposé au message initial et relevant d'un autre code d'exposition dont les règles viendraient interférer avec celles du premier. La conséquence en est qu'on ne décode pas le style du message de la manière dont on décode le message lui-même, tout simplement, comme on l'a noté déjà, parce que sa stylisation dote le message d'une dimension de virtualité : celle-ci rend impossible de le déchiffrer de manière définitive, c'est-à-dire de le mettre à plat, comme on peut espérer le faire s'agissant du message de base, ceci étant la condition minimale de sa communication littérale. Le problème auquel nous sommes confrontés tient au fait qu'aucune communication ne s'effectue dans les conditions d'une parfaite littéralité, neutre au point de vue de l'interprétation.

C'est cette idée qu'évoque Granger lorsqu'il écrit :

"Les surcodages que nous avons décrits ne sont jamais donnés par avance. Ils ordonnent de façon immanente les traits du message que la langue laissait libres. Ils sont sans doute ressentis globalement par le destinataire, mais nullement fournis par avance comme guides et clefs du message. Ce sont des problèmes beaucoup plus que des solutions." (p. 201)

"C'est que la redondance caractéristique du style n'est en effet que virtuelle, qu'elle ne devient opérante que si elle est pour ainsi dire activée, et que cette activation est un phénomène dépendant essentiellement du récepteur et du contexte intra et extra-linguistique, que nous avons nommé expérience." (p. 202)

C'est-à-dire que la réception stylistique du message, pour autant que cette formule soit pertinente, dispose d'une plus ou moins grande autonomie par rapport au décodage qui permet d'en dégager le sens littéral, et qui, lui, relève de contraintes strictes. C'est le destinataire du message qui en apprécie les qualités stylistiques, et qui, du fait qu'il les apprécie, les fait exister : ces qualités sont incorporées au message tout en creusant en lui un monde de différences virtuelles qui en nimbent la manifestation ou l'expression et le dotent de significations qui sont issues ou émanées de lui, et pourtant n'étaient pas déposées en lui au départ déjà toutes formées avant même d'avoir pu être activées, et s'offrant comme étant à être recensées à l'identique au terme d'une opération automatique de déchiffrement.

Il n'est donc pas satisfaisant de détacher complètement l'appréciation de la teneur stylistique du message de sa réalité objective en tant que message, ce qui serait encore une manière de traiter le style comme un supplément indifférent, venant s'adjoindre de l'extérieur, et sans nécessité, donc de façon totalement arbitraire, au processus de la communication sur lequel il serait greffé de manière imposée : au contraire, et c'est tout le problème, il faut comprendre comment la valeur stylistique du message lui est immanente sans être à proprement parler contenue en lui comme un autre sens distinct de son sens littéral, sens second qui serait en attente de sa mise au jour à laquelle il préexisterait sous l'abri que lui fournit le sens premier. La difficulté est donc d'arriver à saisir comment le style peut être dans le message sans y être, sur le mode d'une potentialité échappant aux règles de sa constitution en tant que message, et dont l'actualisation excède les conditions d'existence d'un message proprement dit quel qu'il soit : ce qui veut dire, comme cela a été déjà indiqué, qu'il lui est coextensif sans se confondre avec lui. Ce problème n'est pas très différent de celui visé à travers la formule dite du "cercle herméneutique" : l'interprétation stylistique d'un message révèle certaines propriétés attachées à celui-ci, et donc d'une certaine façon comprises en lui ou avec lui, propriétés qui cependant, sans cette opération interprétative n'accéderaient jamais à l'existence et resteraient pour toujours, non seulement inaperçues, mais impossibles à apercevoir parce qu'elles seraient totalement privées de réalité; on est ainsi indéfiniment renvoyé du style au message et du message au style, sans qu'il soit permis d'expliquer unilatéralement l'un à partir de l'autre.

C'est ici que, quoique sur un tout autre plan, se retrouve le travail de création de formes que Granger a vu à l'oeuvre en examinant certains épisodes de l'histoire de la géométrie. Les Möbius, Hamilton et Grassmann qui, selon la lecture que fait Granger de leurs travaux, ont précédé Félix Klein dans la mise au point du "style vectoriel", étaient comme les regardeurs d'un tableau encore à peindre, dont ils esquissaient mentalement les formes en explorant les diverses possibilités ouvertes ou offertes par son programme de base : et les différents "styles" propres à leurs tentatives particulières sont venues, d'une façon analogue à celle dont se déroule une gestuelle corporelle, se fondre dans un style unique qui, pour finir, en a coordonné les orientations diverses en leur donnant une valeur d'achèvement dont elles étaient en elles-mêmes, en tant qu'esquisses inabouties, dépourvues. Présenter, ainsi que le fait Granger, cette démarche de création de forme comme une pratique stylistique revient à suggérer qu'elle se précède elle-même, en allant vers son accomplissement, sans qu'il soit cependant possible d'affirmer que celui-ci était réellement préfiguré, et non seulement précédé ou préparé, dans ses précédentes étapes de développement. C'est de ce paradoxe que, dans la première partie de *l'Essai d'une philosophie du style*, rendait compte la notion de "thématisation" reprise à Cavallès, qui permettait de restituer l'allure dynamique du mouvement par lequel une idée prend forme, à travers une succession de tâtonnements dont l'issue finale reste jusqu'au bout imprévisible, et qui produit de la rationalité, c'est-à-dire finalement de l'ordre, en suivant une démarche de structuration qui se donne au fur et à mesure ses

conditions de légitimation : c'est ce qui la fait apparaître comme étant à la fois libre et nécessaire, au sens d'une nécessité qui se construit librement en créant son ordre dont les normes ne lui étaient pas fournies au départ, normes qui, une fois mises en place, lui confèrent le degré de nécessité dont elle est capable.

On voit donc l'intérêt de la confrontation entre science et art, et entre les manières dont elles donnent lieu à des créations de formes effectuées en style, quoique dans des perspectives inassimilables, car les objectifs auxquels elles répondent sont complètement différents. L'histoire de la géométrie a permis, en suivant pas à pas la progression d'une telle création en train de se faire, de faire apparaître comment le style, avec la fonction différenciante qui le définit, est susceptible de s'intégrer au processus d'élaboration d'un message, auquel il imprime sa marque propre sans que cela empêche ce message de parvenir à se donner une forme achevée en se réalisant à travers une structure rationnelle. Et lorsque l'étude stylistique procède à rebours, en suivant une démarche régressive, ce qu'elle fait lorsque, dans une perspective non plus synthétique mais analytique, elle sert, à propos de figures verbales susceptibles d'être porteuses de qualités esthétiques, à dégager les traits stylistiques qui les spécifient et à caractériser ceux-ci pour eux-mêmes, ce qui suppose que soit privilégié le point de vue du regardeur, elle en vient au contraire à isoler des faits de style par rapport aux processus dont ils animent, de l'intérieur, le développement, de manière à rendre problématique leur incorporation au déroulement de ces processus. L'art et la science permettent ainsi de porter sur le style des regards alternés, orientés en sens inverses l'un de l'autre. Mais les révélations apportées par ces deux approches des faits de style ne se contredisent nullement; elles se complètent au contraire, en faisant apparaître le double rapport qui lie message et style : l'un, révélé par l'histoire des sciences étant celui qui, du style conduit au message dont il a accompagné pas à pas la progressive constitution, l'autre, révélé par l'art, étant celui qui va du message au style, c'est-à-dire aux effets de style qui sont susceptibles d'être explicités sur le plan propre de sa réception. On comprend mieux du même coup ce qui distingue message scientifique et message artistique, pour lesquels le problème de leur réception se pose dans des conditions complètement différentes : un message à caractère scientifique peut être dit correctement reçu lorsque les traits de style qui ont servi à l'élaborer ont été effacés de sa texture propre, et ont cessé de ressortir au point de pouvoir être considérés pour eux-mêmes; alors qu'un message à caractère esthétique place son destinataire dans la nécessité d'identifier les effets de style dont il est porteur, et que, en quelque sorte, il projette en avant de lui, comme des marques signalétiques, au lieu de les traîner derrière lui, comme des antécédents devenus inopérants, à la manière d'un échafaudage qui doit être démonté lorsque l'édifice qu'il a servi à dresser est achevé et tient debout tout seul.

Cette double possibilité d'approche du style ne recèle aucune contradiction, mais révèle au contraire l'exacte position qu'occupe cette notion, à l'articulation entre les contraintes qui règlent la production de l'effet de sens et les libres initiatives auxquelles est offerte la production d'effets de signification. Le style se situe donc à la jointure entre déterminisme et liberté, et manifeste la possibilité d'en surmonter l'antinomie apparente, en prêtant consistance à la formule oxymoresque d'une libre nécessité, qui serait en dernière instance la meilleure caractérisation possible des faits de style.

La troisième partie de *l'Essai d'une philosophie du style*, après le passage effectué dans la deuxième partie par une analyse des faits de style avec des moyens empruntés à la linguistique structurale et à la stylistique littéraire, revient aux problèmes de la connaissance scientifique et à son effort en vue d'ordonner le réel, en réfléchissant sur des exemples empruntés, non plus cette fois à l'histoire de la mathématique pure,

mais à celle de la mathématique appliquée à l'étude des faits humains, qui, depuis le début de son oeuvre, constitue le domaine d'intérêt privilégié de Granger, sa spécialité qui confère son "style" propre à sa démarche en tant que philosophe des sciences. Ce retour lui permet donc de réinscrire la réflexion qu'il consacre aux problèmes généraux du style, décalée à première vue par rapport à ses préoccupations dominantes, dans le cadre propre à sa démarche d'historien épistémologue des sciences humaines, qui s'intéresse aux formes assez particulières de rationalité que celles-ci mettent en oeuvre, et les interroge sur leurs normes de légitimation, de manière à comprendre comment ces normes ont été mises en place et se sont fait reconnaître, de manière plus ou moins convaincante, comme valides. Mais, sur un plan plus général, il est ainsi conduit à dégager un nouveau point de vue sur le rôle joué par le style dans la dynamique de la connaissance scientifique. C'est ce qu'il suggère au début de cette troisième et dernière partie de l'ouvrage :

"Les questions qui nous intéressent étant essentiellement stylistiques concernent surtout le rapport du vécu aux structures qui l'objectivent, et éventuellement le passage inverse - mais nullement symétrique - de l'objet scientifique à la ressaisie active du vécu." (p. 220)

Traiter le style au point de vue du "rapport du vécu aux structures qui l'objectivent", c'est essayer de montrer comment le travail concret de stylisation de la pensée en train de se faire, qui a aussi donné son objet à la première partie de l'*Essai*, rend possible une objectivation, c'est-à-dire dans le langage de Granger une structuration, des éléments à partir desquels procède ce travail, éléments qui, au départ, sont immergés dans le vécu humain : en ce sens, comme dirait Comte, toute science, y compris la plus abstraite de toutes, est "humaine" dans son principe, dans la mesure où son élaboration ne peut se passer de moyens humains et prend place dans un projet global dont la pensée humaine est la promotrice, en fonction de ses intérêts propres, qui sont déterminés par les rapports que l'homme entretient avec son monde, c'est-à-dire avec son milieu concret d'existence. Mais, une fois cette objectivation effectuée, c'est-à-dire, pour le cas qui nous occupe, une fois la structure rationnelle élaborée par la mathématique mise au point sous ses formes les plus perfectionnées au terme d'une dynamique qui, en quelque sorte, a permis de l'extraire du vécu en rejetant celui-ci complètement à l'extérieur de son ordre, ce qui est le trait distinctif des sciences pures, un nouveau rapport de la structure au vécu, inverse du précédent, prospectif et non plus rétrospectif, devient envisageable, qui est celui propre aux sciences de l'homme; celles-ci sont en effet "humaines" dans un tout autre sens, apparemment, que celui qui vient d'être évoqué, dans la mesure où le domaine d'objectivation qu'elles traitent et qu'elles prennent pour cible se rapporte directement au vécu humain; c'est celui-ci qu'elles entreprennent d'ordonner en montrant les figures de régularité auxquelles il est soumis, ce à quoi elles parviennent en élaborant des modèles. Alors les mathématiques, qui sont le résultat d'un travail humain dans sa forme, se présentent, d'un point de vue comme on vient de le dire prospectif, comme étant capables d'aider à la mise en forme des divers travaux humains, qu'elles prennent comme matière de leur entreprise de rationalisation, en décelant en eux les niveaux de structuration qui en rendent le fonctionnement pour une part prévisible, ce dont fournit un bon exemple l'économétrie, à laquelle Granger consacre des analyses assez développées dans le premier chapitre de la troisième partie de l'*Essai d'une philosophie du style*, qui est intitulé "L'image de l'action dans la construction de l'objet scientifique".

Sur un tel plan, est-il encore possible de faire apparaître des faits de style? Et si c'est le cas, comment caractériser ceux-ci ? Granger répond à cette interrogation en soutenant la thèse suivante : l'objectivation du vécu humain qui définit l'entreprise des sciences de l'homme relève d'un véritable "parti pris stylistique" (p. 220). Celui-ci

correspond au “moment stylistique de la neutralisation de l’action” (p. 221) : cette neutralisation est en effet indispensable à la mise à plat des phénomènes concernés, car c’est elle qui permet de les faire rentrer dans des structures stables au point de vue desquelles les actions humaines, considérées sur le plan de leurs effets, ou plutôt de certains d’entre eux, semblent avoir cessé d’être agies par les hommes eux-mêmes, qui, à l’inverse, sont agis objectivement, c’est-à-dire déterminés, par ces structures. Autrement dit, c’est l’idée directrice de toute cette partie de l’*Essai*, pour que des sciences de l’homme soient possibles, il faut qu’il y ait choix, à l’intérieur du foisonnement des faits humains, de la part du ceux-ci qui est susceptible d’être objectivée, et ainsi mise en image ou modélisée d’un point de vue rationnel. Or, là où il y a choix, donc à chaque fois qu’un tel découpage est effectué, de manière nécessairement particulière, puisqu’adaptée aux nécessités de l’explication, il doit y avoir style, alors même que le choix effectué conduit à l’adoption d’une neutralité déstylisante en apparence.

Ceci confirme que l’intervention du style, loin de marquer une pause, ou une dérivation plus ou moins arbitraire, dans le travail de rationalisation effectué par la pensée scientifique dans tous les ordres auxquels celle-ci s’applique, est en permanence co-présente, même si c’est sous des formes qui peuvent être très variées, à l’accomplissement de ce travail auquel le style est incorporé de façon immanente, lui conférant ainsi son caractère d’expérience de pensée qui reste de bout en bout une expérience, menée dans les conditions de l’expérience avec lesquelles elle ne rompt jamais complètement, ce qui constitue la dimension pratique de ce travail d’élaboration théorique. Pour le dire encore autrement, il n’est pas possible de séparer complètement des faits de style par rapport à d’autres opérations de pensée qui ne seraient en rien touchées ou concernées par l’intervention du style et de ses choix propres : c’est ce qui justifie que la neutralité stylistique soit elle-même un fait de style relevant de décisions particulières dont la nécessité ne s’impose pas dans l’absolu et ne peut être déduite *a priori*.

Ceci dit, se pose la question suivante :

“Dans la mesure où la pensée scientifique, en attaquant le “fait humain” selon divers styles, parvient à le constituer partiellement en objet, faut-il dire que les significations, qui appartiennent de nécessité d’expérience au vécu humain, sont ainsi réduites et transposées dans l’objet, ou qu’au contraire, rebelles à toute objectivation, elles ne laissent sur cet objet aucune trace ?”
(p. 249)

Ce qui revient à demander si l’opération objectivante menée au prix de la neutralisation stylistique, qui permet d’isoler à l’intérieur des faits humains ce qui relève de la structure par rapport à ce qui relève de l’expérience vécue, fait apparaître un résidu non neutralisable, qui résiste à cette entreprise de structuration, et représente l’environnement irréductible de significations qui doit pour toujours lui échapper, c’est-à-dire, pour reprendre le langage des philosophes, la part de ces faits qui relève de la conscience et fait place aux initiatives que celle-ci promeut sur fond de libre réflexion. Ou encore, est-il possible de mener à terme le processus d’objectivation des comportements humains, et ceci est-il la condition pour que les sciences de l’homme méritent leur nom de “sciences”, et que cette appellation ne leur soit pas concédée au prix de ce que des Bricmont et Sokal appelleraient une pure et simple “imposture intellectuelle” ? A la fin du premier chapitre de la troisième partie de l’*Essai*, Granger laisse provisoirement cette interrogation en suspens, en suggérant que c’est du côté d’un Marx et d’un Freud dédogmatisés, libérés par rapport à toute préjugé rigide d’orthodoxie, qu’une réponse crédible pourrait éventuellement lui être cherchée : en effet, les “styles” d’approche originaux de la réalité humaine adoptés par ces deux auteurs ont en commun d’attirer l’attention sur la dimension “historique” de cette

réalité, sur le plan de l'histoire collective pour ce qui concerne Marx, et sur celui de l'histoire individuelle pour ce qui concerne Freud ; ceci rend du même coup pensable une dialectique historique du sens et de la signification qui amène à poser le caractère nécessaire de leur relation en écartant la tentation de réduire l'un à l'autre, c'est-à-dire de faire rentrer entièrement les significations dans l'ordre objectivé du sens ou au contraire de diluer le sens et la mise en forme rationnelle qui lui est corrélative dans le divers proliférant des significations.

Le deuxième chapitre de la troisième partie de l'*Essai*, intitulé "Les nouvelles mathématiques sociales", s'intéresse plus précisément aux modes d'utilisation des structures mathématiques dans les sciences humaines, modes d'utilisation qui sont à nouveau qualifiés de "stylistiques". L'expression "mathématiques appliquées", en dépit des nombreuses équivoques qu'elle comporte, se trouve ici justifiée, dans la mesure où les mathématiques sont exploitées, dans ce contexte, comme un outil permettant de mettre en forme un matériau dont elles n'ont pas elles-mêmes créé de part en part le contenu, comme c'est au contraire le cas s'agissant de la mathématique pure.

Dans ce cadre, Granger examine en particulier la manière très spéciale dont Lévi-Strauss théorise les systèmes de parenté, dans des conditions qui rendent ceux-ci susceptibles d'être interprétés dans les termes de l'algèbre des relations. La condition de cette interprétation algébrique est l'élaboration d'un modèle abstrait, qui suppose l'élimination des caractères personnels et interpersonnels des relations concernées, qui sont alors présentées comme mettant en rapport de nouvelles entités, baptisées "classes de parenté", en prenant le mot "classe" dans un tout autre sens que celui où l'utilisent ordinairement les sciences sociales :

"Ici le trait décisif de la nouvelle mise en forme des phénomènes est le déplacement de l'intérêt de l'ethnologue de la relation interpersonnelle vers la relation entre classes de parenté. On n'essaiera pas de décrire et de comprendre le fonctionnement du système en termes de relation père-fils, oncle-neveu...; mais, en observant que la société en cause se définit en classes, et que les liens de parenté sont déterminés par l'appartenance à ces classes, on représentera le système par un modèle abstrait dont les termes seront des relations entre classes, et leurs combinaisons, à la manière d'une algèbre." (p. 262)

La condition pour que les structures de parenté puissent être constituées en objets algébriques est donc que le groupe social soit défini, non pas comme un ensemble d'individus que les règles matrimoniales intéressent sur le plan de leur expérience personnelle concrète, mais comme un système mettant en relation des entités abstraites susceptibles d'entrer dans des calculs, ce qui a pour conséquence de rejeter à l'arrière-plan la question de la valeur de cette théorisation au point de vue de l'expérience et de ses significations vécues. On comprend alors ce qui a conduit Lévi-Strauss à intituler son livre *Les structures élémentaires de la parenté* : ces structures sont en effet "élémentaires" dans la mesure où elles laissent de côté la complexité des relations de parenté telles qu'elles sont effectivement pratiquées par les individus dans des termes qui ne peuvent être ceux d'une algèbre :

"Le modèle apparaît alors sous son vrai jour, comme une description normative, mais objectivée, du fait vécu. L'analyse algébrique définit le modèle, et détermine ainsi l'objet que la pensée scientifique substitue au phénomène directement observé. Mais elle ne nous dit rien sur le fonctionnement du modèle, car les règles exprimées abstraitement dans une structure ne doivent pas être considérées comme de simples constantes empiriques, comme des lois au sens où les entendrait un positivisme sommaire. Dans la réalisation du modèle de parenté, ces règles peuvent être transgressées, mises en échec." (p. 266-267)

La construction du modèle suppose la mise à l'écart des conditions dans lesquelles le modèle "fonctionne" dans la réalité, ce qui constitue apparemment une

réponse à la question posée précédemment : pour que le modèle remplisse son rôle en tant que modèle, et rende possible un traitement mathématisé de ses réseaux formels, il faut que soit rejeté au dehors un résidu non modélisable, qui échappe à ses normes de rationalisation.

Mais une nouvelle question se pose alors, qui est de savoir si le résidu ainsi isolé échappe à toute norme de rationalisation, ou seulement à celles imposées par cette forme spécifique de structuration de la réalité sociale, qui la réduit à certains éléments choisis en fonction d'une option stylistique précise : car, si c'est le cas, on ne voit pas comment il serait possible de soutenir sérieusement que le réel humain est effectivement, et non seulement idéalement, concerné par cette entreprise de modélisation, qui, pour être efficace, doit écarter, si on peut dire, le réel de ce réel, c'est-à-dire ce qui, de lui, existe sur un autre plan que celui qui définit son efficacité en tant que démarche structurante. Granger avance à cette question une réponse qui est la suivante :

“Au niveau de ce fonctionnement du modèle un nouveau processus de réduction et d'objectivation entre en jeu, qui met en oeuvre d'autres instruments conceptuels et de nouvelles données.” (p.267)

Autrement dit, étant donné qu'aucun modèle n'est, en raison de son caractère “élémentaire”, en mesure d'épuiser la réalité dans laquelle il puise ses matériaux, le traitement qu'il applique à cette réalité ouvre du même coup un espace à de nouvelles tentatives de modélisation, se superposant à elle, et s'appliquant par d'autres moyens encore aux éléments qu'elle a nécessairement dû laisser de côté. Mais il est clair que ces nouvelles tentatives n'auront de chance d'aboutir qu'en rejetant à nouveau hors de l'espace qu'elles organisent d'autres résidus non formalisables, qui, à leur tour, appelleront de nouveaux traitements rationnels, soumis encore à d'autres normes; et ceci indéfiniment, sans qu'il soit permis d'espérer que ce cycle puisse à un moment donné atteindre son terme achevé, c'est-à-dire épuiser la totalité des aspects constitutifs de la réalité humaine, sans plus avoir à être relancé à nouveau sur d'autres voies.

Est donc ici à l'oeuvre ce qu'on peut appeler une logique de la connaissance approchée, qui, d'ailleurs, ne concerne pas seulement les sciences appliquées, mais vaut également pour les sciences pures, dont les modèles, élaborés en style, doivent toujours présenter, en raison de leur spécificité, un caractère provisoire, dans l'attente de nouvelles démarches de modélisation qui en redéfiniront le contenu sur des bases différentes : la représentation d'un modèle rassemblant une fois pour toutes tous les modèles rationnellement possibles est une vue de l'esprit; celle-ci peut tout au plus servir de principe régulateur au travail de rationalisation qui définit la connaissance scientifique, selon le rôle assigné aux Idées de la raison dans la Dialectique transcendantale de la *Critique de la raison pure*, mais elle doit être démise définitivement du droit de déterminer effectivement le contenu auquel ce travail s'applique, faute de quoi on prend le risque de tomber dans l'illusion métaphysique.

C'est pourquoi, selon Granger, qui considère la démarche des sciences humaines comme exemplaire à cet égard, il faut compléter le point de vue, par définition statique, de la “topique”, qui permet de comprendre comment, sur le plan qui lui est propre, et dans les limites qu'il se fixe à lui-même, se met en place un certain mode déterminé de structuration de l'objet de la connaissance, par un point de vue de la “stratification”, qui s'ouvre sur la dynamique de relance par laquelle une entreprise de structuration, une fois atteintes les limites qu'elle s'est elle-même fixées, pose les conditions d'une nouvelle entreprise qui, sur un autre plan, lui est superposée, mais qui, du fait qu'elle met en oeuvre des moyens différents, plus complexes, ne lui est pas automatiquement accordée, et risque de se trouver pour une part décalée par rapport à elle.

Le fait que l'opération de modélisation de la réalité s'effectue toujours en style est donc corrélative de son inscription dans la trajectoire propre à une histoire; et cette histoire n'est pas seulement son histoire passée, sur laquelle elle offre une perspective récurrente qui en redistribue les éléments constitutifs, mais est l'histoire dont une pratique théorique en cours d'élaboration projette en avant d'elle-même la possibilité, sous la forme de nouveaux domaines qui restent à explorer, ce qui implique la construction de nouveaux objets de connaissance, et une relance de cette pratique sur de nouveaux plans d'investigation. En conséquence, la mise à plat des comportements humains effectuée par les sciences humaines, qui définit l'aspect proprement topique de leur intervention, n'est légitime, donc instruisante, que dans la mesure où elle conduit à déceler, au-delà de la structuration effectuée dans un cadre défini, une dimension verticale, appelant une reprise de l'investigation du domaine de réalité concerné, par exemple les formes relationnelles propres à un groupe social de type déterminé, et du même coup appelant aussi une hiérarchisation de ses modes de structuration, selon une orientation qui est transversale à l'opération horizontale de mise à plat effectuée pour commencer.

Et c'est la mise en évidence du rôle joué par le style dans l'activité de structuration poursuivie par la connaissance qui révèle cette orientation en profondeur qui est la clé de sa dynamique structurante, en l'absence de laquelle elle ne mériterait pas le nom d'activité, et d'activité soumise aux conditions d'une histoire qui, ne pouvant s'achever, n'est à aucun moment susceptible de se trouver entièrement rejetée en arrière d'elle. On peut dissenter à perte de vue, sans trop s'exposer au risque d'être contredit, sur la fin de la philosophie ou sur la fin de l'histoire : mais il est aberrant de soutenir la thèse de la fin de la connaissance scientifique, pour autant que chacun de ses résultats installe du même coup les conditions qui rendent nécessaire le recommencement de son entreprise.

Pour faire ressortir cette fonction dynamisante du style, qui opère simultanément selon les deux orientations d'une fermeture (c'est l'aspect topique de l'opération, qui, sur son plan propre, produit du sens) et d'une ouverture (c'est son aspect stratificatoire, qui, en relançant la production de sens produit du même coup de la signification, suivant une orientation transversale à celle du sens), Granger s'intéresse, entre autres, aux recherches menées dans le domaine de l'intelligence artificielle, qui ont conduit à envisager les conditions dans lesquelles pourraient être élaborées des machines reproduisant le fonctionnement naturel de l'intelligence humaine. Or, à cet égard, deux options paraissent à première vue possibles : ou bien on se limite à imiter, par des moyens mécaniques, les effets de ce fonctionnement, ou du moins certains d'entre eux, ce qui soulève des problèmes techniques compliqués, mais susceptibles d'être résolus par des moyens appropriés, qui sont ceux exploités par la robotique; ou bien on se propose de reproduire, non seulement des effets de ce fonctionnement, mais ce fonctionnement lui-même, de manière à serrer au plus près les opérations effectives de la pensée, ce qui pose des problèmes d'un tout autre ordre, se rapportant à la réalisation de tâches dont la "boîte noire" des cybernéticiens fournit une représentation simplifiée mais commode. Dans ce dernier cas, on aborde les problèmes de l'intelligence, non plus tels qu'ils se présentent à la sortie, si on peut dire, du processus de leur mise en place, mais on tente de pénétrer à l'intérieur du déroulement de ce processus, de manière à en maîtriser complètement le cours au point de pouvoir en fournir une "image" aussi complète que possible, adéquate à la totalité de ses aspects : il ne s'agira jamais, bien évidemment, d'une image naturelle, dépouillée du caractère artificiel qui la spécifie en tant qu'image; mais, néanmoins, elle sera, en tant que copie de l'original, aussi proche que possible de lui, au point de pouvoir lui être substituée, et être considérée comme en fournissant une explication exhaustive.

Si les recherches dans le domaine de l'intelligence artificielle se laissent enfermer dans cette alternative entre un point de vue externaliste et un point de vue internaliste, que tout oppose entre eux, elles n'auraient guère de chance de progresser. L'intérêt que présentent les différents essais de modélisation de l'intelligence examinés par Granger, à l'aide de références qui sont aujourd'hui datées, mais n'en donnent pas moins une idée assez frappante de la dynamique innovante de recherche à l'oeuvre dans ce domaine particulier, est que, justement, ils ne se laissent pas bloquer par ce dilemme apparent : mais c'est en multipliant et en superposant les tentatives d'approche externe que, du même coup, ils arrivent à donner une représentation stratifiée du fonctionnement de l'intelligence qui en reproduit aussi fidèlement que possible, du moins de plus en plus fidèlement, les potentialités diverses en distribuant ses interventions sur une pluralité de niveaux dont chacun obéit à la stratégie qui le définit en propre. À propos par exemple du programme élaboré par Newell, Shaw et Simon en 1959, Granger fait le commentaire suivant :

“Il nous semble qu'un tel type d'utilisation des structures abstraites est en fin de compte une stricte nécessité dans les modèles du fait humain. L'un des traits épistémologiques les plus constants de ce genre de connaissance nous paraît être en effet l'objectivation d'une métalangue, qui, de moyen extrinsèque de discours sur l'objet qu'elle était originairement, se trouve ici introduite à l'intérieur de l'objet lui-même. On dira, sans doute, que c'est là introduire subrepticement la conscience dans le fait humain; c'est introduire en effet les schèmes objectifs de la conscience, indépendamment de toute idéologie et de tout mythe; la trace objective du vécu désigné par le mot de conscience, ce serait justement cette nécessité de construire sur plusieurs niveaux les modèles du fait humain. Une pseudo-science mécaniste de l'homme abandonne la métalangue au discours philosophique interprétatif; une science véritable essaye d'intégrer l'aspect objectif de cette métalangue, et elle propose des modèles stratifiés.” (p. 276-277)

Retraduisons cette explication dans le langage que nous avons utilisé précédemment : au lieu de rejeter dos à dos aspects externes et aspects internes du phénomène de l'intelligence, il est préférable d'essayer d'intérioriser peu à peu les éléments de son fonctionnement recensés au départ comme externes, ce que rend possible, selon l'expression utilisée par Granger, leur stratification en niveaux, qui creuse dans l'horizontalité des structures une nouvelle dimension en profondeur, au point de vue de laquelle l'opposition de l'objectif et du subjectif cesse de paraître indépassable, ou du moins correspond à une frontière susceptible d'être en permanence déplacée. Ce dont témoignent les formes de rationalisation des faits humains mises en oeuvre par les sciences humaines, c'est de cette capacité de dynamisation des structures dont le travail du style constitue la manifestation exemplaire : chacune de ces formes de rationalisation requiert une stylistique propre, que ses caractères particuliers destinent à être dépassée, suivant l'élan créatif d'une dialectique innovante dont on ne voit pas comment son mouvement pourrait être interrompu. Alors, au lieu de s'enfermer dans l'opposition entre sens et signification, il devient possible de croiser leurs apports respectifs, et de comprendre la signification, avec le flou qui la caractérise, comme ce qui est issu, non directement de l'exigence rigide de structuration propre à la production du sens, mais de la nécessité, une fois cette exigence satisfaite, de relancer encore sur un autre plan la question des conditions de la production de sens, suivant une trajectoire en principe inachevable. Ceci étant posé, on comprend pourquoi le terme “dialectique”, qui ne fait pas peur à Granger, comme il ne faisait pas peur non plus à Bachelard qui le prenait dans un tout autre sens, revient tout au long de *l'Essai d'une philosophie du style* : il sert à indiquer cette dynamique d'innovation propre à une démarche, et en premier lieu à une démarche de connaissance, effectuée en style, qui, menée à son

terme, découvre le besoin de se relancer en inventant de nouveaux styles, dans une perspective d'approfondissement dont l'effort est tendanciellement illimité.

C'est pourquoi, c'est le dernier point abordé par Granger, l'alternative traditionnelle entre expliquer et comprendre se révèle en dernière instance factice, et surtout improductive. Le problème n'est pas de savoir laquelle de ces deux voies est préférable au point de vue de la connaissance rationnelle parce qu'elle lui permet de satisfaire au mieux son besoin de maîtriser le réel : mais il est de savoir pratiquer chacune de ces voies de telle manière que, poussée au bout des exigences qui la définissent, elle s'ouvre du même coup sur la reconnaissance de la validité de l'autre voie, dont elle est dans les faits inséparable: c'est pourquoi le mouvement qui a conduit de la perspective topique à la perspective de stratification se poursuit en amenant à soulever un troisième type de problèmes qui sont proprement des problèmes d'interprétation. La résolution de ces problèmes ne suppose nullement que soit recherché un compromis entre sens et signification, prenant la forme d'une synthèse équivoque, bâtarde, et finalement irrecevable aussi bien de la part des tenants du sens, et de sa pureté, que de celle des tenants de la signification, et de son vague. Elle suppose que l'investigation en termes de recherche du sens soit menée jusqu'au point où elle débouche sur la possibilité d'une recherche menée, en passant d'un niveau de sens à un autre, en termes de signification, ce qui constitue son prolongement nécessaire. Granger écrit à ce propos :

“Sans doute, le propre d'un modèle abstrait est-il d'avoir en lui-même valeur d'objet mathématique, dont le sens de chaque élément ne renvoie qu'à l'ensemble des relations qui définissent la structure. Mais en tant que modèle pour une objectivation de l'expérience, il ne peut évidemment être coupé d'une sémantique d'un autre ordre, fournissant les règles d'un enchaînement possible avec le vécu. Sémantique nullement immédiate et naïve, mais qui fait elle-même partie jusqu'à un certain point du processus total de la pratique scientifique; elle est révisable et provisoire, mais en revanche exprime un moment réel du statut des concepts abstraits; elle relève donc du travail dont les caractéristiques définissent un style de la pensée objective.”
(p. 278)

Lorsque Granger parle, comme il le fait ici, du “processus total de la pensée scientifique”, ce n'est certainement pas dans une perspective de totalisation au sens de l'achèvement, qui assignerait à la connaissance rationnelle la capacité d'épuiser définitivement, au terme de ses efforts, le domaine de réalité auquel elle s'intéresse, et qu'elle est obligée de reconstruire à ses propres frais en vue de pouvoir l'analyser de manière cohérente, c'est-à-dire d'en reconstituer la syntaxe et la sémantique : car cette analyse n'a précisément de chances de s'achever que dans le cadre qu'elle se fixe à elle-même en procédant à cette reconstruction, dont la valeur est relative à ses conditions, donc provisoire et nullement absolue. Mais il le fait avec le souci de ne laisser tomber aucun aspect de ce processus en en privilégiant certains au bénéfice des autres, et donc il le fait en s'efforçant tenir ensemble, en maintenant leur tension, les exigences par définition multiples, et certainement décalées les unes par rapport aux autres, auxquelles doit satisfaire ce processus, pour autant qu'il se projette vers l'avant de lui-même, en redéfinissant et en rectifiant au fur et à mesure sa trajectoire. Toute sémantique valant dans son ordre et pour son ordre appelle par là même “une sémantique d'un autre ordre, fournissant les règles d'un enchaînement possible avec le vécu” : et c'est justement le caractère “possible” reconnu à cette enchaînement qui le fait renouer avec la dimension virtuelle propre à la signification, dans le cadre propre à ce que nous venons d'appeler une dialectique du sens et de la signification. Or, et c'est le point qui nous intéresse principalement, cette dialectique opère, et en quelque sorte se concrétise, à travers “le travail dont les caractéristiques définissent un style de la pensée objective” : la pensée,

du fait de s'exercer en style, ne renonce nullement à son caractère objectif, caractère qu'elle insère dans le sillage d'une dynamique de structuration qui garantit son caractère innovant, en interdisant cependant d'en réunir les résultats sur une échelle de progression univoque. Au fond, c'est peut-être l'enseignement principal qui se dégage de l'étude des fonctions du style développée dans l'*Essai d'une philosophie du style* de G. G. Granger : il n'y a de structure, donc d'objectivation de réel dans et par l'activité de connaissance, qu'en rapport avec une double opération de structuration, celle qui précède la mise en place de la structure, qui en est le résultat, et celle qui la suit, qui en est la conséquence obligée, et qui représente par excellence la marque du travail du style par lequel est opéré l'ajustement entre sens et signification, ajustement qui ne peut jamais être considéré comme définitif, mais doit être rejoué en chaque occasion.

Copyright Pierre Macherey