

## LE STYLE

Par P.-Y. Balut (transcription par Hélène Brun-Kyriakidis)

La notion de « style » avait fait l'objet d'un article de Philippe Bruneau, publié dans la cinquième livraison de la revue *RAMAGE* en 1987, sous le titre « Huit propositions sur le style ». Il y déconstruisait ce concept, si central en histoire de l'art et en archéologie, pour y démêler, dans les emplois courants qu'en font les historiens de l'art, ce qui relèverait de la rationalité technique et de l'ethnique. Pour résumer son analyse, il rappelait en premier lieu la nature technique du style qui en est la manifestation historique. A cet égard, le style est l'homologue, au plan de l'*ars*, de la langue, définie comme l'historicisation du langage. Ainsi, les quatre premières propositions de l'article de Ph. Bruneau concernaient les aspects techniques du style et étaient formulées de la sorte :

- 1/ le style est la technique ;
- 2/ le style n'est pas une étiquette, car la technique est analysée ;
- 3/ le style porte sur des rapports structuraux ;
- 4/ le style n'est pas explicite.

Il énonçait en quatre autres propositions les rapports du style et de l'ethnique :

- 5/ la distinction nécessaire entre le style implicite et le parti volontairement adopté ;
- 6/ les variations stylistiques s'opèrent selon les trois coordonnées de l'histoire, le temps, le lieu et le milieu ;
- 7/ le style n'a pas d'étendue : ce peut être celui d'un individu ou d'un groupe, sans que le mécanisme en soit différent ;
- 8/ le style est arbitraire : il s'explique par la raison sociologique qui instaure divergence et convergence, sans que leur cause soit à chercher ailleurs que dans cet « arbitraire de la personne ».

Pierre-Yves Balut lors d'un séminaire qui s'est tenu à l'occasion des Rencontres d'Archéologie Générale du mois de juin 2017, est revenu sur la notion de style, car l'article de Philippe Bruneau doit faire l'objet d'une actualisation sur certains points et d'une révision complète sur d'autres. Il est possible en effet de pousser davantage l'analyse pour rendre mieux compte de la complexité des faits que les historiens d'art placent sous l'unique terme de

« style ». C'est donc une transcription de ce séminaire que nous proposons ici.

Comme le faisait déjà Ph. Bruneau, P.-Y. Balut insiste en premier lieu sur l'importance de distinguer entre plusieurs mécanismes rationnels, là où l'emploi de l'unique terme de « style » tend à introduire une confusion entre des processus très différents : il faut distinguer en effet entre le style comme **historicisation de l'art**, c'est-à-dire un mécanisme sociologique ; **l'esthétique d'un système technique**, lui-même historicisé, et que l'on pourrait désigner comme « **facture** », plutôt que comme « style » ; ce qui, enfin, relève de la **rationalité axiologique** et ressortit aux diverses modes possibles de **la satisfaction par l'art**. On peut donc tirer de cette remise en ordre des conséquences qui intéresseront l'histoire de l'art et l'archéologie comme disciplines, en leur offrant une meilleure prise sur leur objet d'étude.

Dans une première partie, P.-Y. Balut explore donc la notion de « style », entendue comme l'historicisation de la technique en repartant des propositions de l'article de 1987 : il en récuse certaines comme inutiles, mal formulées voire fausses ; d'autres sont justes mais l'ordre rhétorique choisi à l'époque pour leur exposition doit être révisé. Il apparaît contestable en effet de commencer par présenter la technique en premier lieu, alors que le style se définit comme un mécanisme ethnique où la technique n'est qu'un contenu, parmi d'autres possibles, de cette « raison ».

#### **PREAMBULE : DU STYLE, DE LA TECHNIQUE ET DE L'INCIDENCE MUTUELLE DES PLANS**

Le style est, au plan de l'art, l'homologue de la langue, c'est-à-dire de l'ethnisation du langage. Mais, qu'il s'agisse de langue ou de style, le contenu de cette mise en histoire n'importe pas : dans ces deux cas, le langage ou la technique ne sont que des contenus positifs, non analysés, du plan « organisateur », en l'occurrence l'ethnique. La structure à considérer lorsqu'on parle du style n'est donc pas celle de la technique, mais seulement celle de l'ethnique. Le contenu informé par l'ethnique peut être de langage, de technique, de morale, ou même naturel, peu importe : c'est un contenu positif. L'erreur dans l'article de Ph. Bruneau consistait, pour partie, à chercher à repérer dans le style des formalisations techniques, une structuration technique de ce qui n'est qu'ethniquement structuré.

Pour prendre un autre exemple, cette fois-ci emprunté à un cas où la technique apparaît comme le plan structurant : l'écriture. Elle est de nature technique, rationnellement ordonnée selon les principes de la technique. Et ce qu'elle produit est également de la technique et seulement de la technique. Le contenu n'est jamais « rationnel » même s'il s'agit, comme dans l'exemple de l'écriture, du langage. On n'écrit jamais du signifiant ou du signifié, mais

seulement, techniquement, on analyse réciproquement fins et moyens.

Après ces précisions liminaires, P.-Y. Balut reprend les propositions de l'article de 1987, en les remettant dans un ordre plus juste et en supprimant les quatre premières qui, insistant sur les aspects techniques du style, apparaissent désormais obsolètes.

### **LE STYLE EST DE SOI POLITIQUE**

Cette proposition devrait figurer en tête d'une étude sur le style. Phénomène social, historique, le style est en effet un contrat parmi les autres, dont le contenu est d'*ars*. Le style, objet d'histoire, est un pur mécanisme sociologique. Il constitue un mode possible, en l'occurrence artistique, de la divergence et de la convergence ; le style est l'identité artistique. Ces divergences/convergences stylistiques n'ont d'autre cause que le principe rationnel de la personne qui instaure conflit et contrat. L'arbitraire de la personne est ainsi la seule raison du style. Outre le fait qu'il est arbitraire, le style est par définition incohérent : il n'est en effet aucune cohérence formelle à chercher dans un style, pas plus qu'il n'y a de cohérence aux liens qui nous instaurent socialement. En conséquence, l'historien de l'art se fourvoie qui cherche à « définir » un style. La divergence s'affirme pour elle-même et sans autre justification.

### **LE STYLE N'A PAS D'ÉTENDUE**

Cette proposition qui était la septième de l'article de 1987 est mieux venue en deuxième position. Elle implique qu'on ne peut construire de hiérarchie entre les styles ni surtout se représenter les variations stylistiques comme des boîtes gigognes ou des poupées russes où « le style français » engloberait et serait supérieur au « style breton » qui lui-même contiendrait « le style de Belle-Ile en mer » qui à son tour serait plus grand que « le style Balut ». Mais il n'est pas de hiérarchie possible entre des appartenances ethniques et pas plus d'essence dans le fait d'être français que d'être soi-même... Par conséquent, il en va de même des styles. Il n'y a pas à réifier ni à figer l'étendue ou le contour des styles.

P.-Y. Balut note en outre, qu'il n'y a pas non plus d'individualité à reconnaître dans le style. Cette remarque condamne alors la recherche des « auteurs » si chère à l'histoire de l'art, ainsi que l'obsession de l'attribution caractérise tout un pan de cette discipline : aucun déterminisme préalable d'un individu créateur ou instigateur du style n'est nécessaire. Le « style d'un auteur » est un faux problème puisque l'auteur est une question historique et non artistique : il s'agit de savoir si une époque accorde à l'individu fabricant une position

particulière et lui reconnaît d'être un « auteur ». Si l'auteur existe dans une société, il est alors nécessaire de s'y intéresser comme à une question historique. Ce n'est toutefois pas une question d'*ars*, car même en distinguant diverses « mains » dans une œuvre produite on ne peut en inférer l'existence d'auteurs. Les sculpteurs qui réalisent des statues ne sont pas nécessairement des auteurs. Ainsi, Phidias est le seul auteur des frises du Parthénon, en dépit des multitudes de tâcherons qui y contribuèrent (on en repère parfois les manières), mais ne comptent socialement pour rien. Dans certaines circonstances donc, il n'y a pas à faire d'attribution : ainsi, lorsque des vases grecs ne sont pas signés, on est assuré que leur auteur n'avait aucune importance et qu'ils n'ont, *stricto sensu*, pas le style de leur fabricant.

Il faut insister sur ce point car on tend fréquemment en histoire de l'art ou en archéologie à confondre les mécanismes constitutifs de l'identité qui sont ceux du style (c'est-à-dire la divergence et la convergence) et les raisonnements logiques de la relève documentaire ou historique. Les dissociations que l'on souligne pour les besoins de la relève qui consistent en des ressemblances ou des dissemblances configuratives, ne sont que des indices congruents d'un sens que l'on a construit (attribution, datation, etc.) ; mais le sens ainsi établi n'est pas la cause de ces variations ! L'identité est toujours arbitraire et, pour reprendre la formule de J. Gagnepain, elle est un « écart consenti », en sorte que certaines différences, même considérables, ne sont pas des divergences.

Le parallèle avec la langue permet de comprendre cette distinction : certaines dissemblances considérables ne font pas de divergences de langue. Ainsi, le français reste toujours la même langue, prononcé à Marseille ou à Strasbourg. Ce sont les divergences et convergences qu'il faut repérer et analyser si l'on veut cerner les contours d'un style et non les différences et ressemblances, à rebours donc des usages des historiens de l'art et des archéologues qui partent toujours des dernières ! La ressemblance n'est pas l'identité ; la dissemblance n'est pas l'altérité. Il est dès lors difficile, rétrospectivement, de passer de la réalité formelle à la réalité structurelle qu'est le style. Mais c'est cela auquel doit tendre l'historien d'art.

#### **LA SOCIÉTÉ NE SE CONFOND PAS AVEC LE TEMPS OBJECTIF**

Cette proposition figurait en sixième position dans l'article de Ph. Bruneau. P.-Y. Balut se contente de renvoyer au séminaire consacré à l'histoire et rappelle simplement qu'il n'y a pas de date qui compte, ni de lieu qui importe s'ils ne sont contractuellement institués (s'ils ne sont pas mon histoire).

## **STYLE ET PARTI**

La cinquième proposition, à laquelle il n'y a rien à redire, rappelait que l'ethnique étant un mécanisme implicite, arbitraire et incohérent, on doit le distinguer du parti explicitement assumé et choisi. Le parti est consciemment adopté. Il est dès lors attendu que le style et le parti ne coïncident pas : ce qui est explicitement choisi peut même être en contradiction avec ce qui est stylistiquement constitué. De nombreux cas illustrant cette divergence entre style et parti peuvent être trouvés, par exemple, dans les manifestes d'art contemporain.

## **STYLE ET TECHNIQUE**

L'ensemble de la première partie de l'article, qui était consacrée à la nature technique du style doit venir en second lieu et tout doit y être révisé. Certes, le style est un phénomène qui intéresse l'*ars*, mais c'est de la technique comme contenu qu'il s'agit et non s'une deuxième rationalité incluse. La technique n'intervient pas comme mode de structuration. Dès lors, les remarques concernant les rapports structuraux de la technique qui pouvaient être stylistiquement distingués sont fausses : il n'y a pas de système technique structuré dans le style.

## **STYLE ET ETIQUETTE**

L'étiquette, si elle est donnée, même fausse et même si elle égare le commentateur, est un fait de langue : elle relève d'un mécanisme analogue à celui du style et, comme telle, participe de l'histoire également.

En résumé, voici comment pourrait être présentée la question du style : le style est ce qui, de la technique, est analysé comme « lien pour ». L'arbitraire est sa raison d'être. Les variantes historiquement pertinentes ne sont pas celles que, logiquement, on repère dans la configuration des ouvrages et qui sont généralement simplificatrices. Néanmoins, il reste à rendre compte de bien d'autres choses que les historiens d'art appellent aussi le « style », non plus donc l'ethnisation de la technique mais ce que l'on pourrait appeler la « facture » et qui, cette fois-ci relève à proprement parler du système technique puisque est en jeu l'esthétique

c'est-à-dire (pour rappeler la définition que nous donnons de ce terme) le réinvestissement de la technique elle-même. Il restera enfin à faire la part de la satisfaction morale, qui n'apparaissait pas du tout dans l'article de Ph. Bruneau et qui est également un point très important.

## **LA FACTURE**

Avec la facture il s'agit d'aborder véritablement la technique ou, plus précisément, son esthétique, c'est-à-dire le réinvestissement du système technique lui-même. Ce processus esthétique n'apparaît lui-même qu'en histoire (de même qu'on ne saisit jamais la technique elle-même mais seulement l'infinie variété des styles) ; il est toutefois possible de se saisir de la virtualité d'un système technique, qui permet alors toutes les réalisations, y compris celles qui ne sont pas encore historiquement réalisées. En effet, l'usage ordinairement restreint les Raisons, celle du système technique comme celles de systèmes linguistiques, moraux ou sociaux. Un système technique offre des possibilités virtuelles de réalisation qui n'ont pas de rapport avec le système voisin, celui de l'histoire notamment.

Un système technique n'est pas configuratif, non plus qu'il n'a de positivité (comme le système de la langue). Ainsi, le système breton n'est pas spécialement le granit. Ce qui est plutôt en cause c'est la présence de qualités fabriquées et de traits fabricants qui déterminent une cohérence fabricante. Il n'y a donc pas de positivité de la fin, ni de restriction des fins. L'usage historique étant toujours restrictif on peut relever des matériaux disponibles et des fins réelles ; le système lui est dans la potentialité des tâches. C'est sans doute aussi le système qui permet l'invention : on n'est jamais bloqué et un système est toujours complet.

Analytiquement, le système esthétique est abstrait. Il offre la possibilité du ré-emploi (les néo...).

## **LA SATISFACTION**

### **LES MODALITES MORALES DE LA JOUISSANCE ARTISTIQUE**

La question de la satisfaction était absente de l'article de Ph. Bruneau, mais c'est un point déterminant. Il s'agit cette fois-ci d'analyser non plus les mécanismes historiques et techniques, mais le mécanisme axiologique de la satisfaction. Celui-ci s'opère selon diverses

modalités. Or, il arrive couramment que ce que les historiens d'art appellent « un style » relève en réalité de ces modalités de la satisfaction. Ainsi, on peut rapporter au décoratif les manières qualifiées de « baroques » : tout ce que l'on peut faire, tout ce que la technique est capable de produire, y est mis en œuvre, sans retenue. La modalité « sublime » de la satisfaction peut s'exprimer dans des œuvres que l'on qualifie volontiers de « classique » où le plaisir réside dans la restriction.

Dès lors, un certain apparentement des arts, tels que les aime l'histoire de l'art, qui retrouve du baroque dans l'architecture, la musique et la littérature se comprend mieux si on le rapporte, non à une proximité de facture (technique), mais à une commune manière de se satisfaire. Cette jouissance rapproche ainsi des expressions artistiques très diverses, sans connivence ni correspondance autre qu'éthique. L'apparentement peut d'ailleurs aussi bien être celui des arts (des techniques) que celui des histoires (des styles).

On comprend également qu'on puisse retrouver cette éternelle trilogie « classique, baroque et rococo » dans des époques et des lieux très divers et très éloignés de leur berceau originel. Ainsi, on qualifie de baroque la sculpture pergaménienne de l'époque hellénistique ou de rococo celle de la soi-disant « Ecole alexandrine » ... et ces rapprochements se justifient si l'on comprend qu'il ne s'agit pas de rapprocher des systèmes esthétiques (factures), ni de reconnaître une communauté historique (style), mais de relever une manière analogue de se satisfaire techniquement à des époques éloignées et en des lieux différents. Ces trois modalités de la satisfaction acculturée (sublime, classique, héroïque), ce qu'est proprement l'Art, peuvent bien prendre tous les visages, on les retrouve sous des productions formellement éloignées mais qui pourtant procèdent d'un même mécanisme axiologique de satisfaction.

#### **LE CONTOURNEMENT ET LE STRATAGEME ARTISTIQUE**

Enfin, le courant qualifié en histoire de l'art de « maniériste » peut également être rapporté à un mécanisme axiologique. Le maniérisme ne relève pas du style ; ce n'est pas non plus un principe formel ni une esthétique. Il procède plutôt du mécanisme de l'interdit lui-même qui, artistiquement, produit du mal-aise et du contournement. On pourrait ainsi rendre compte de bien des réalisations qualifiées de maniéristes, chez Vignole ou Michel Ange : un refus de la règle, mais qui s'assume mal. Là encore, comme pour les désignations baroque, classicisme et rococo, le maniérisme défini de la sorte peut être de toutes les époques et de tous les lieux.