

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

07/01/2004

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

L'ouvrage de G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style* (éd. Odile Jacob, 1988), dont une première version avait été publiée en 1968 (éd. Armand Colin), éveille au premier abord la perplexité. Les principaux travaux de Granger concernent la philosophie et l'épistémologie de la connaissance, plus précisément dans le domaine des sciences de l'homme, auxquelles il a consacré des études spécialisées, depuis sa *Méthodologie économique* de 1955, complétée par son travail sur *La mathématique sociale de Condorcet* (1956), et poursuivie avec le livre essentiel, véritablement fondateur, *Pensée formelle et sciences de l'homme* (Aubier, 1960) : dans ce dernier livre, il entreprend de dégager les conditions épistémologiques auxquelles ces sciences doivent satisfaire pour s'élever au type de rigueur exigé d'une démarche authentiquement scientifique, qui ne soit pas seulement une interprétation plus ou moins libre des faits humains à laquelle le nom de science aurait été arbitrairement attribué. Une telle recherche est marquée par l'exigence de rigueur généralement attachée à l'emploi de la notion de structure : et Granger conçoit essentiellement la connaissance comme un effort en vue de structurer la réalité, en en faisant rentrer les contenus mouvants dans des formes stables; c'est donc dans la mesure où elles réussissent à structurer leurs objets que les sciences de l'homme sont authentiquement des sciences. Que vient faire dans ce contexte la notion de "style", alors que celle-ci a été exploitée principalement dans la littérature et les arts plastiques en vue de cerner les figures de singularité qui, avec plus ou moins de régularité, en caractérisent les pratiques en essayant d'en préserver la fluidité ? En effet, si, pour reprendre la formule aristotélicienne, il n'y a de science que du général, et plus précisément, suivant la définition de la connaissance qui vient d'être esquissée, d'un général objectivé dans la forme de structures, on ne voit pas en quoi la connaissance scientifique peut être concernée par des singularités individuelles comme celles du style : car ces dernières, si elles procèdent d'une mise en forme esthétique qui leur confère leur consistance propre, dans des conditions qui en préservent relativement la souplesse, semblent se dérober à un effort de structuration qui les ferait rentrer dans un système rigide où, définitivement codifiées, elles seraient par là même soustraites au régime du goût et aux normes d'évaluation qui lui sont propres. La connaissance scientifique, qui ne cherche pas à séduire ou à plaire, s'oriente à première vue vers la détermination de formes qu'on peut dire déstylisées, ce qui est la condition pour qu'elle atteigne les objectifs qui lui sont propres, en rapport avec une représentation de la réalité expurgée de toute dimension subjective particulière, et de toute référence au vécu de l'expérience, et, de ce fait, apparemment soustraite à une appréciation stylistique.

Mais les alternatives du subjectif et de l'objectif, de la matière et de la forme, du singulier et de l'universel, sont elles indispensables à l'établissement d'une philosophie de la connaissance ? Telle est la question de fond soulevée par la démarche de Granger, qui l'amène à mettre en avant la notion de style, précisément parce que celle-ci déborde ces alternatives, et d'autres comme celle de l'explication et de la compréhension, qu'elle remet en cause dans leur principe. D'où, à son point de vue, la

fécondité de cette notion, qui justifie que soit ouvert le chantier d'une "philosophie du style", en vue de dégager une nouvelle conception de la connaissance, se distinguant avant tout par son caractère dynamique et non plus statique. Cette dimension dynamique est propre à une connaissance qui ne se ramène pas à une contemplation de formes déjà toutes constituées, et qu'il s'agit seulement de prendre telles qu'elles sont, mais soit avant tout création de formes, au sens d'une activité dont rien ne permet d'affirmer que ses résultats sont préfigurés dans ses prémisses, en vertu d'une miraculeuse adaptation à l'ordre du monde appuyée sur des principes *a priori* qui lui assigneraient une fois pour toutes ses fondements. Considérée à ce point de vue, la démarche de Granger s'apparente beaucoup à celle de Cavailles à laquelle elle fait d'ailleurs à de nombreuses reprises références.

Présenter la connaissance comme activité, et comme activité concrète, c'est-à-dire, selon le terme qui revient sans cesse sous la plume de Granger, comme travail, c'est donc, outre les alternatives qui viennent d'être évoquées, remettre en cause le clivage plus fondamental encore passant entre théorie et pratique, que ce clivage soumet à des exigences incompatibles, selon un schéma bien connu dont la première formulation remonte à Platon, et qui se retrouve encore chez Descartes : ce schéma conduit à opposer les objectifs particuliers poursuivis par la pratique aux objectifs universels qui sont ceux que s'assigne la théorie. Bien qu'il n'utilise pas cette expression, Granger, à travers son effort en vue de thématiser la notion de style en rapport avec une conception de la connaissance scientifique comme activité et comme travail, va dans le sens d'une réflexion sur la "pratique théorique", suivant une orientation qui bouleverse sur le fond les investigations de la philosophie de la connaissance, en restituant à cette dernière la dimension dynamique d'activité que l'épistémologie traditionnelle met entre parenthèses, parce qu'elle considère que cette élision, qui efface toute relation à une expérience concrète de pensée, conditionne le succès de son entreprise de rationalisation, et garantit son accès à l'universel et au nécessaire, dans des conditions qui sont celles de l'intemporel et définissent l'élément du théorique.

Granger va très loin dans le sens qui vient d'être indiqué, puisque, dans les passages les plus programmatiques de son livre, il suggère que l'entreprise d'une philosophie du style, au-delà des problèmes stricts de la connaissance à partir desquels il entreprend de la dégager, concerne les activités humaines en général, pour autant que celles-ci procèdent toutes, même si c'est selon des modalités très différentes, de créations de formes :

"Nous nous proposons d'essayer une sorte de philosophie du style défini comme modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est le travail, et qui se présente nécessairement dans toutes les formes de la pratique." (p. 9)

Agir, c'est dans tous les cas effectuer un certain ajustement entre une forme et un contenu, ce qui est le résultat d'un travail spécifique. C'est ce travail d'ajustement qui constitue l'objet d'une philosophie du style; celle-ci prend en compte le fait que forme et contenu ne sont pas automatiquement appariés l'un à l'autre d'une manière ne faisant place à aucune possibilité d'écart, donc de choix, et n'étant pas en conséquence susceptible d'évoluer :

"Le rapport de forme à contenu n'a pas encore été systématiquement considéré par la pensée moderne comme processus, comme genèse, c'est-à-dire en somme comme travail. On insiste communément sur leur opposition et leur complémentarité en tant que résultats d'actes réalisés. Ce qui fera l'objet principal de cet ouvrage, c'est leur production conjointe, leur état naissant, et jusqu'à un certain point leurs caractères historiques." (p. 5)

Le rapport entre forme et contenu n'étant pas donné, il est à élaborer ou à construire, dans des conditions qui laissent en permanence ouverte la possibilité de le remodeler : de là les différentes allures ou orientations que présentent les travaux d'ajustement entre forme et contenu, qui impliquent que ceux-ci soient effectués en style, selon la dynamique propre qui les singularise et, du même coup, les inscrit dans le cadre propre à une histoire.

C'est ce qui explique, pour revenir au problème de la connaissance, qu'il y ait une histoire des sciences dont l'allure sinueuse ne peut être uniment déduite de principes posés abstraitement au départ. Une épistémologie qui ne s'intéresse qu'au degré de rationalité des structures mises successivement en place au cours de cette histoire, structures qu'elle compare en les mettant toutes sur un même plan de manière à les faire rentrer dans un unique système d'évaluation, laisse tomber ce qui, en profondeur, individue ces structures, en rapport avec le fait que chacune est le produit d'un travail spécifique, effectué dans un certain contexte par des agents qui disposent par rapport à ce contexte d'une marge plus ou moins grande d'autonomie, donc d'initiative, ce qui les conduit à profiler différemment ces structures. De même que des énoncés ne peuvent, sinon par abstraction, être détachés du processus d'énonciation dont ils sont issus et dont ils doivent d'une façon ou d'une autre conserver en eux ou sur eux la trace, les structures de la connaissance rationnelle, réduites à leur organisation formelle, ce qui n'est de toutes façons possible qu'une fois qu'elles ont été élaborées, sont amputées d'une grande partie de leur contenu de réalité : leur objectivité est définie au prix d'une idéalisation de ce contenu qui n'en restitue qu'une image appauvrie, ou plutôt une représentation artificiellement construite en fonction de choix bien précis s'insérant dans un environnement complexe. C'est pourquoi il faut essayer de tenir les deux bouts de la chaîne, en conservant au travail de structuration du réel mené par la connaissance son caractère individué, ce que permet justement le recours à la notion de style, qui préserve la tension entre ces deux types de détermination tout en s'efforçant de comprendre ce qui les unit et les rend inséparables.

Sur ces bases, la démarche de Granger présente le caractère d'un raisonnement *a fortiori* : elle revient à soutenir que, si le travail de la connaissance scientifique fait intervenir des problèmes d'ajustement qui appellent un traitement stylistique, alors même que la notion de style paraît la plus étrangère à ses préoccupations qui sont axées sur la mise en place de structures objectivées et stabilisées, il sera d'autant plus probable que ce caractère est propre à tout travail, à toute activité pratique, qui doit elle aussi se confronter à des questions de même ordre, mettant en jeu des procédures de stylisation et relevant comme telles d'une analyse stylistique. D'où la thèse, qui est formulée par Granger dans l'absolu :

“Toute pratique comporte un style et le style est inséparable d'une pratique.”
(p. 11)

Cette généralisation de la notion de style dépouille celui-ci de la dimension purement ornementale qui caractérise son exploitation esthétique courante. C'est pourquoi, comme le soutient plus loin Granger,

“le fait de style accompagne toutes les formes possibles de travail, et non pas seulement le *poieîn* traditionnellement orienté vers la production d'un objet de contemplation.” (p. 188)

On comprend du même coup pourquoi la notion de style constitue l'élément central d'une philosophie de la pratique : elle serait ce qui permet de penser toutes les pratiques en les soumettant à une même exigence commune, qui est de profiler et de promouvoir leur style d'intervention : de ce point de vue, c'est son style qui constitue le transcendantal de chaque pratique, c'est-à-dire l'ensemble de conditions *a priori* qui la rendent possible comme pratique, ou ajustement d'une forme et d'un contenu à travers

la production d'une oeuvre dont le style constitue l'accompagnement obligé, et imprime en elle la marque du processus de sa réalisation :

“Rechercher les conditions les plus générales de l'insertion des structures dans une pratique individuée, telle serait la tâche d'une stylistique... L'un des buts de cet essai est de montrer la possibilité d'une stylistique générale, à travers l'étude de quelques pratiques variées.” (p. 12)

Toutefois, la question peut être d'emblée soulevée de savoir si cette démarche *a fortiori* que suit Granger n'induit pas à son insu même un effet pervers : en raisonnant comme il le fait du style ou plutôt des styles, car l'exigence de stylisation joue toujours sur un mode pluriel, propres à la connaissance scientifique aux conditions d'effectuation de toute pratique qui serait généralement confrontée à de mêmes problèmes de style, c'est-à-dire d'ajustement entre forme et contenu, Granger prend le risque de penser la pratique sous toutes ses formes à partir de la connaissance, sur fond de connaissance, et sur le modèle de la connaissance, ce qui constitue une conséquence inévitable de son rationalisme structuraliste de principe. Est ainsi constitué un concept de la pratique, dont les exigences fondamentales sont celles de la stylisation, ce qui revient à gommer la spécificité des diverses formes de la pratique en les ramenant à l'ordre d'une philosophie commune du style dont les principaux concepts sont obtenus à partir d'une étude des modalités du travail de la connaissance scientifique. Il n'est pas certain que Granger échappe à ce risque, qui projette sur son entreprise l'ombre portée d'un certain théoricisme : penser l'unité réelle de la théorie et de la pratique, cela implique que soit maintenue leur tension réciproque, donc que l'un des pôles de cette relation ne soit pas subrepticement rabattu sur l'autre; et on peut craindre que le projet d'une stylistique générale évoqué par Granger en vue d'élargir la portée de sa démarche ne l'enferme à nouveau dans la contradiction à laquelle il cherche à échapper. C'est pourquoi la lecture la plus intéressante que l'on peut faire de *l'Essai d'une philosophie du style* est sans doute celle qui le ramène sur le terrain bien délimité d'une stylistique de la connaissance scientifique où s'inscrivent de manière nettement identifiable ses résultats les plus originaux. Autrement dit, on peut attendre de la lecture du livre de Granger les moyens d'une meilleure élucidation de la notion de style, qu'il fait fonctionner *in situ*, sans adhérer pour autant à son projet général d'une philosophie du style, qui, telle qu'il l'évoque, reste, il faut le dire, dans un certain flou.

Ceci nous conduit à rentrer dans le détail des analyses stylistiques présentées par *l'Essai d'une philosophie du style*, analyses nombreuses, richement documentées et précisément argumentées, dont il ne sera possible ici de proposer qu'une présentation cavalière, en étant animé principalement par le souci de mieux caractériser la notion de style mise en oeuvre dans les différentes parties de l'ouvrage qui l'abordent en traitant des corpus de nature différente : or il n'est pas du tout certain que cette notion, telle qu'elle y est exploitée en situation, en rapport avec les nécessités propres à ces différents corpus, réponde à des critères univoques, susceptibles d'être définitivement fixés; l'un des principaux intérêts de la tentative de Granger, où la question du style est posée dans des termes qui ne portent pas en eux la promesse ou la garantie de sa résolution, est qu'elle permet de mettre en évidence ce que la notion de style comporte d'essentiellement problématique, qui fait d'elle un pôle d'incertitude davantage que de certitude. On pourrait dire, sans jeu de mot, que cette question du style appelle un traitement lui-même stylisé, c'est-à-dire profilé sous différentes perspectives singulières, qu'il n'est pas évident de faire rentrer dans le cadre d'une théorie du style unifiée, homogène et systématique, ce qui, au fond, serait contraire aux exigences propres à cette notion. C'est pourquoi, comme on l'a déjà indiqué, le projet d'une philosophie générale du style est porteur d'une contradiction qui le mine de l'intérieur.

Le projet d'un "traité du style", pour reprendre la formule dont Aragon s'est servi pour intituler l'un de ses premiers livres, serait donc à la lettre contradictoire, ce qui conduit à y renoncer.

L'ouvrage de Granger comporte trois parties de "styles" assez différents. La première, intitulée "Le style dans la construction de l'objet mathématique", prend pour point d'application de la notion de style la forme de connaissance rationnelle qui en paraît la plus éloignée en raison de l'abstraction et du formalisme de ses contenus, la mathématique, et plus précisément la géométrie, dont elle expose trois moments caractéristiques : celui correspondant, à la fin de l'Antiquité, à l'élaboration des *Livres* d'Euclide; celui qui, au XVII^e siècle, a fait place à des orientations méthodologiques divergentes représentées par Descartes et Desargues; et enfin celui qui, au XIX^e siècle, a vu peu à peu se mettre en place, à travers les recherches de mathématiciens comme Möbius, Hamilton et Grassmann, un nouveau mode d'investigation de l'objet géométrique conduisant, au début du XX^e siècle, à la systématisation effectuée par Félix Klein avec laquelle l'expression "style vectoriel" retenue par Granger prend son plein sens. La deuxième partie du livre, intitulée "Style et structures de langage", envisage la notion de style en la ramenant dans le champ où on a l'habitude de la voir traitée, sa "terre natale" écrit Granger (p. 16) : ce champ est celui où fonctionne le langage tel qu'il est étudié par la linguistique, sur les bases conjointes d'une syntaxe et d'une sémantique, ce qui, dans l'intervalle ouvert entre langue et parole, amène à soulever le problème du rapport entre sens et signification; ce rapport, selon Granger constitue l'un des principaux enjeux de la formation de la notion de style. Enfin la troisième partie, intitulée "Pour une stylistique des sciences de l'homme", se tourne à nouveau vers des problèmes liés à la connaissance scientifique, et prend en considération le développement, au XIX^e et au XX^e siècles, de sciences de l'homme formalisées à l'aide de l'instrument mathématique, développement représenté principalement à partir d'exemples empruntés à l'économétrie et à la théorie des jeux, qui parviennent à simuler des comportements réels en effectuant des projections par le moyen de modèles abstraits dont la valeur stylistique est susceptible d'être interrogée. Dans ces différents domaines, Granger examine comment, dans le cadre propre à un usage naturel ou à une création artificielle, donc de façon inconsciente ou consciente, s'opère et s'organise la création stylistique de formes, ce qui, à son point de vue, doit permettre de jeter les bases d'une philosophie générale du style : ceci pose néanmoins la question de savoir si ces diverses pratiques innovantes peuvent être rangées sous une catégorie unique qui serait celle de style donnant elle-même son fondement à une théorie générale de la pratique, qui érige "la" pratique en forme universelle, ce qui risque de la dépouiller de son caractère authentiquement pratique, de son "pratique" de pratique, au sens où on parle par ailleurs du théorique de la théorie.

Remarquons d'emblée que la disposition des trois parties de l'ouvrage fait problème : les deux parties extrêmes empruntent leur matériau à l'histoire des sciences, sous les espèces des mathématiques pures et des sciences de l'homme en tant qu'elles peuvent être considérées comme une mathématique appliquée, alors que la partie médiane traite de certains concepts fondamentaux de la linguistique structurale; et on ne saisit pas, à première vue, comment s'articulent entre elles ces trois étapes de la réflexion menée autour de la question du style, réflexion dont le parcours, sans doute prémédité, suit une progression relevant de choix, on peut aller jusqu'à parler, parodiant Granger, de choix stylistiques, dont la logique reste à élucider. Contentons-nous pour le moment de soulever cette difficulté, sur laquelle il nous faudra revenir lorsque nous disposerons des moyens de la résoudre.

L'objectif poursuivi dans la première partie de l'ouvrage, celle qui prend pour matériau des questions de géométrie pure, est aisé à identifier, et l'on comprend sans peine en quoi sa poursuite fournit un bon enclencheur à l'investigation menée autour de la question du style, à laquelle il confère, comme on l'a signalé, le caractère d'un raisonnement *a fortiori*. Il s'agit d'expliquer, à partir d'exemples empruntés à des phases distantes dans le temps et nettement diversifiées de l'histoire des mathématiques, comment le travail de construction de l'objet mathématique, loin d'être poursuivi sur un plan de généralité et d'abstraction qui en déqualifierait proprement les démarches en les faisant rentrer toutes ensemble dans un ordre idéal *a priori*, répond à chaque fois à des prises de décision concrètes qui définissent des orientations particulières en en excluant d'autres, choix que Granger interprète comme des choix stylistiques dont l'identification permet de spécifier les caractères propres à ces différentes phases : c'est en ce sens qu'on peut parler par exemple de "style euclidien" comme on parle par ailleurs de "style corinthien", voire même de "style Louis XV", expressions qui permettent d'identifier au premier coup d'oeil un type de mise en forme du matériau, que ce travail de mise en forme soit réalisé par le mathématicien, par l'architecte ou par l'ébéniste, dans le contexte d'un travail productif spécialisé débouchant sur la réalisation d'oeuvres porteuses de tels traits stylistiques.

Toutefois, cet objectif global étant précisé sans que cela fasse difficulté, il faut s'arrêter sur le choix, certainement très concerté, des exemples pris dans l'histoire de la géométrie qui donnent leur contenu aux trois chapitres composant cette partie initiale de l'ouvrage; ces chapitres sont intitulés : "Le style euclidien et la notion de grandeur", "Style cartésien, style arguésien", et "Naissance du style vectoriel". Sont ainsi mis en place les éléments d'une reconstruction historique permettant de faire tour à tour fonctionner la notion de style dans trois perspectives savamment diversifiées et graduées.

Le premier chapitre se rapporte à une période de l'histoire des mathématiques qui sera longtemps considérée ensuite comme fondatrice à l'égard de toutes les disciplines traitées par cette science, et non seulement la géométrie au sens strict, ce qui justifie que les termes "mathématicien" et "géomètre" aient été durablement considérés comme substituables l'un à l'autre. Cette période se caractérise par l'existence d'un style homogène, rigidement codifié, d'allure monolithique; son représentant exemplaire a nom Euclide, dont la démarche servira longtemps de modèle au raisonnement démonstratif, modèle conçu à la fois comme unique et comme insurpassable : lorsque Spinoza, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, entreprendra d'exposer sa philosophie *ordine geometrico*, "selon l'ordre des géomètres", c'est encore à la manière de faire caractéristique d'Euclide, c'est-à-dire dans le langage de Granger à son "style", qu'il se référera pour disposer un discours rationnel dont la rigueur soit définitivement protégée contre les risques d'interprétation déviante dus à l'intervention des mécanismes de l'imagination sensible, et dont le caractère de vérité puisse être ainsi établi en toute certitude; pratique stylistique qui correspond à une survivance tardive, car, au XVII^e siècle, ni Descartes ni Leibniz n'envisageront à aucun moment de donner à leurs travaux scientifiques, ni *a fortiori* à leurs recherches philosophiques, une telle forme à leurs yeux périmée.

Le deuxième chapitre explique comment, dans une période généralement représentée comme cruciale pour l'élaboration de l'idée moderne de la science, à travers un dialogue avec la science de l'Antiquité qui combinait de façon ambiguë emprunt et remise en question radicale, se sont mises à diverger, dans le nouvel espace ainsi ouvert à la connaissance, des façons profondément inégales d'appréhender l'objet géométrique; alors, en effet, le travail de création de formes a fait place à la possibilité de choisir entre deux différentes options qualifiées par Granger de "stylistiques" : la première de

ces options est celle pratiquée par Descartes, sur fond d'un intuitionnisme qui identifie évidence et clarté, et reste obsessionnellement attaché au primat de la représentation figurée, avec ses lignes mesurables dont l'existence réelle en délimite le champ d'investigation, ce qui fait de sa géométrie, qui est une géométrie, et non comme il l'a cru la géométrie, "une détermination essentiellement métrique de l'objet" (p. 49), "strictement liée à la possibilité d'une détermination "exacte et précise" de la mesure de ses éléments" (p. 54); et la seconde est celle visée par Desargues à travers son étude des sections coniques, dans une perspective qui anticipe sur celle d'une géométrie projective, géométrie dans l'espace et non dans le plan, ce qui change tout, et invalide l'investigation de l'objet mathématique en termes de métrique : cette géométrie dynamique et non plus statique, qui procède à un nouveau mode d'attaque de ses objets d'où découle aussi une nouvelle manière de penser faisant place au principe de continuité que Descartes avait écarté, dissout les contours fixes assignés aux figures par leur représentation visuelle en les faisant dépendre de règles d'engendrement qui révèlent leurs apparentements cachés à d'autres formes dont elles paraissent au regard très éloignées, apparentements qui, en conséquence, relèvent de rapports non susceptibles d'être directement visualisés. Ce qui est au premier plan dans cette analyse des "styles" cartésien et arguésien, ce n'est pas donc la caractérisation d'un style unique et exclusif à partir des traits qui le rendent immédiatement identifiable en lui-même, comme c'est le cas s'agissant d'Euclide, dont la rhétorique démonstrative s'est imposée sur une longue durée comme valable en droit universellement, mais c'est la confrontation, et donc l'hésitation entre les voies concurrentes offertes par deux orientations stylistiques contemporaines l'une de l'autre, confrontation caractéristique d'une époque transitoire où, en grossissant les termes de leur opposition, Descartes pourrait être présenté, en raison de son inspiration intuitionniste, comme le dernier des géomètres anciens; alors que Desargues, dont la manière totalement innovante n'a trouvé sur le moment d'autre forme d'expression que celle, comme il le dit lui-même, des "leçons de ténèbres", ce qui est une manière provocante de dissiper les mirages de la clarté et de l'évidence et de préparer les procédures de la *cogitatio caeca* que Leibniz, en opposition expresse à Descartes, mettra à la base de son propre travail mathématique, incarnerait la figure indécise et trouble d'une modernité encore incertaine de ses orientations, à la recherche de son langage, et pourtant déjà stylistiquement reconnaissable à travers le tremblé de ses tout premiers tracés.

Le troisième chapitre enfin, revient au principe d'un style unique, le "style vectoriel" comme le nomme Granger, mais pris dans la phase préalable à sa codification formelle, phase où il se donne à deviner à travers les formes tâtonnantes d'un véritable *work in progress*, qui s'esquisse de manière diversifiée à travers des tentatives à la fois hétérogènes et convergentes :

"L'analyse stylistique concerne donc ici expressément la genèse concrète d'une structure, ou plus exactement un niveau relativement concret de la structuration latente, du travail qui la produira comme objet." (p. 72)

Les formes virtuelles prises par ce travail de structuration envisagé en cours, alors qu'il n'a pas encore produit tous ses effets, et que Granger caractérise un peu plus loin comme "dialectique de création des structures" (p. 75), sont représentées par le calcul barycentrique de Möbius, la méthode des Quaternions de Hamilton, et le projet d'une classification des êtres mathématiques conduit par Grassmann, avec à l'arrière plan, pour ce qui concerne ce dernier, une philosophie explicite des mathématiques qui conduit à concevoir celle-ci comme une science générale des formes, idée avancée pour son époque, et qui sera complètement exploitée au XXe siècle. On a donc ici affaire à trois lignes d'investigation de "styles" à la fois différents et convergents, ce que feront éclater au grand jour les travaux de Félix Klein, en particulier lorsqu'il définira les

formes mathématiques par leurs “comportements” quand elles sont soumises à certaines transformations de leurs coordonnées, idée qui, d’ailleurs, sous une forme mal dégrossie, se trouvait déjà partiellement en germe chez Desargues. A travers ce troisième cas de travail stylistique en mathématiques, dont Granger fait rentrer les manifestations diverses sous l’appellation commune de “style vectoriel”, la notion de style ne correspond plus à une manière de faire reconnue comme dominante, qui règne sans partage et se donne à identifier à partir de ses caractéristiques internes, comme c’est le cas avec Euclide; elle ne représente pas non plus la bifurcation entre deux voies concurrentes qui, implicitement, se caractérisent l’une par rapport à l’autre en s’opposant; mais elle représente, sous trois figures différenciées entre lesquelles se donne à voir en transparence une relative homologie, les diverses possibilités stylistiques d’approche d’un type d’objet mathématique nouveau; celui-ci construit progressivement son identité à travers ces approches qui en affinent peu à peu les principes en réagissant l’une sur l’autre, et en puisant dans leur diversité une stimulation qui impulse la dynamique de leur développement : le “style vectoriel” se présente alors comme la résultante de ces trois approches différentes, que Granger désigne comme des “variantes stylistiques” (p. 102); ces variantes, qui ont servi à sa formation, se réunissent et paraissent se fondre en lui : et c’est précisément à ce moment qu’elles peuvent être présentées rétrospectivement comme les variantes d’un unique style.

Selon une courbe dont l’allure peut paraître hégélienne, Granger, en considérant successivement les trois étapes de l’histoire des mathématiques qu’il a retenues, effectue donc la présentation, d’abord d’un seul style, qui apparaît comme exclusif, puis de deux styles, qui paraissent s’exclure, et enfin de trois styles qui semblent se compléter parce qu’ils tendent chacun à sa manière vers un même objectif qui sera finalement atteint grâce à eux. La question qu’on peut légitimement se poser est de savoir si, dans ces trois configurations, la notion de style est chargée d’une même valeur et relève d’une même définition, ou bien subit un déplacement, du fait d’être ainsi mise en perspective de façon unitaire, duelle et ternaire. Dans le premier cas de figure, penser et écrire en style, c’est faire confiance à une forme d’exposition présentée comme s’imposant dans l’absolu, sans alternative possible, et en conséquence n’ayant d’autre postérité qu’en elle-même : le “style” correspond alors à un modèle discursif, qui règle une fois pour toutes la manière de disposer des raisonnements, dont l’illustration est fournie par les graphes des pages 33 et 35 du livre de Granger; ces graphes visualisent la façon dont la progression rationnelle s’organise, non de façon directement linéaire, mais en faisceaux, suivant une procédure qu’on peut dire à géométrie variable, qui, tout en restant rigoureusement fidèle à ses principes de bases, préserve une certaine souplesse, ce qui en garantit la fécondité créatrice, et réconcilie en apparence les exigences de l’invention et de l’exposition en les rabattant sur un même plan : on peut dire qu’alors le style apparaît comme un modèle établi qu’il faut suivre en en respectant formellement les règles, de telle manière que sa créativité propre est soumise à des conditions non susceptibles d’être remises en question. Avec le deuxième cas de figure, il en va tout autrement, puisque ce qu’il permet d’identifier comme style s’y présente comme étant à créer, et non seulement comme étant créateur ou créatif à partir de ses principes établis : la référence au style signale alors une possibilité d’ouverture, qui dynamise l’invention mathématique en lançant ses investigations vers de nouveaux champs dont l’organisation n’est pas d’emblée préfigurée dans les hypothèses de base qui permettent de les spécifier, mais est à construire à partir de choix méthodologiques ne concernant pas seulement la manière d’exposer des raisonnements mais portant sur la constitution de leurs objets dans la perspective propre à un véritable *ars inveniendi* qu’il n’est plus possible de rabattre sur des normes d’exposition. Enfin, le troisième cas de figure semble à nouveau refermer cette

dynamique créatrice en faisant servir la différence des styles repérables chez Möbius, Hamilton et Grassmann à la réalisation d'un objectif qui serait commun à leurs diverses tentatives, et qui serait rétrospectivement identifiable à partir du moment où cet objectif a été atteint chez Félix Klein qui, en effectuant la systématisation, révèle du même coup la convergence de ces différentes approches stylistiques qui l'ont précédé et comme préparé.

Bien que Granger s'interdise toute spéculation allant explicitement dans ce sens, il n'est pas impossible de voir ici tracée l'esquisse d'une histoire des mathématiques mise en perspective "dialectique" (le mot revient assez souvent dans *l'Essai d'une philosophie du style*), avec sa phase initiale dogmatique représentée par l'Antiquité, puis son moment négatif d'ouverture représenté par la révolution scientifique de l'époque classique, et enfin sa structuration systématique finale réalisée à travers les tentatives de formalisation qui caractérisent en propre l'idée moderne de la science : cette histoire prend sens à la lumière de la notion de style, qui rend compte de sa progression; celle-ci conduit d'un type de création de formes à un autre, à travers une succession d'étapes marquées non seulement par leurs différents styles, mais par les différentes manières dont elles font intervenir le travail stylistique, selon des modalités de plus en plus fines et de plus en plus efficaces, qui pour finir rendent possible, par le biais de sa formalisation, une structuration complexe de l'objet mathématique, ce qui interdit de ramener celui-ci à un modèle simple ou à un nombre fini de modèles concurrents.

Cet aspect de l'élaboration de la notion de style telle qu'elle est conduite dans la première partie de son *Essai d'une philosophie du style* n'est pas explicitement thématique par Granger, sans doute parce qu'il lui serait difficile de défendre le présupposé évolutionniste sous-jacent à cette manière de présenter l'histoire des mathématiques sur fond de téléologie, qui amène à l'interpréter comme une progression dont les moments conduisent vers la réalisation d'un but final, mais aussi parce que son attention est principalement fixée sur un autre point qui lui paraît crucial et constitue la leçon essentielle qu'il prétend dégager de son analyse stylistique de ces trois étapes. Ce qui lui importe, c'est de faire comprendre que, rapportée à ces différentes phases de l'histoire de la géométrie où le travail de création de formes revêt des allures nettement différenciées, ce qui interdit de les comparer directement, l'intervention du style n'en maintient pas moins un même trait fondamental : à aucun moment, même le moment euclidien qui paraîtrait s'en rapprocher le plus, le style ne se ramène à une rhétorique externe, c'est-à-dire à un simple mode d'exposition plaqué de façon plus ou moins arbitraire sur le contenu traité et n'intervenant pas dans sa constitution intime à laquelle il vient se surajouter; mais il consiste en une certaine manière de construire ou de reconstruire l'objet de la connaissance auquel il est en conséquence consubstantiel, en même temps qu'il est incorporé de façon immanente à l'élaboration de son concept; celle-ci dépend étroitement de cette opération stylistique qui ne lui est nullement surajoutée.

Du même coup, est mis en évidence, c'est le point fort de l'épistémologie historique de Granger, dont les critères diffèrent de ceux de l'épistémologie traditionnelle, le rapport étroit passant entre la science et son langage :

"Le langage fait partie intégrante de l'activité scientifique" (p. 22)

Même si elle n'est pas un fait de langage, ou comme dirait Wittgenstein un jeu de langage, comme les autres, la science, du fait qu'elle doit, si elle ne veut pas rester au stade d'une interprétation idéologique de la réalité, passer par la constitution d'univers symboliques, s'effectue à travers ce que Foucault appelle des "événements discursifs", et ce sont eux qui font proprement d'elle une activité, et non seulement un système de formes *a priori* sur lequel il serait possible d'avoir une vue surplombante : c'est parce

que la mathématique fait intervenir le langage qu'elle est une activité, c'est à dire un travail concret de création de formes dans lequel le style intervient de façon déterminante. C'est ce qui explique, selon Granger, que ce travail donne lieu à divers types de formations stylistiques susceptibles d'être appréciées en fonction de leurs modalités d'énonciation qui conduisent à la formulation d'énoncés dans la forme qui les caractérise en propre, forme par le moyen de laquelle ils signifient leurs objets en constituant ceux-ci en contenus porteurs de sens identifiables à partir des signes qui les expriment. De cette manière, une théorie mathématique, dont l'élaboration relève, sur le plan de l'énonciation, de conditions stylistiques spécifiques, est toujours inséparable, sur le plan de l'énoncé, de la mise en place d'un nouveau langage, qui, selon Granger, correspond à une certaine manière de "vivre le symbolisme" (p. 24).

Or, au cours de l'évolution suivie par ce travail de création de formes au cours de l'histoire des mathématiques, évolution qui correspond à une progression de la formalisation, condition d'une unification croissante de ses résultats, se fait jour, sur le fond commun qui a été mis en évidence, quelque chose de nouveau : et la prise en considération de cette nouveauté permet d'entrer plus avant dans la caractérisation de l'activité stylistique qui noue étroitement au langage le déroulement du procès de la connaissance. Alors que, dans la première phase, celle de l'euclidianisme, la forme stylistique, qui a valeur de rhétorique universelle à laquelle rien n'échappe en droit, recouvre entièrement le champ traité par la connaissance, d'une manière qui fait entièrement coïncider, à égalité, le mouvement de la démonstration et celui de son exposition, sans possibilité d'excès de l'un sur l'autre, les deux phases suivantes, et surtout la dernière, révèlent que la codification du raisonnement mathématique qui résulte de sa progressive stylisation s'opère en rejetant à l'extérieur un résidu non codifiable, et ceci de plus en plus : autrement dit, la structuration de l'objet de la connaissance s'effectue et se perfectionne en identifiant comme non pertinents et en éliminant les éléments impossibles à incorporer à sa synthèse finale. La question se pose alors de la nature du rapport qu'entretiennent ces éléments non codifiables avec le travail du style : en sont-ils des produits spécifiques, ou seulement des scories accidentelles présentant une dimension de superfluité? Et si c'est le cas, jusqu'à quel point l'existence de ces éléments, qu'ils soient significatifs ou superflus, intervient-elle dans sa détermination comme travail ou activité concrète ?

Cette question est soulevée à la fin du chapitre de la première partie de *l'Essai d'une philosophie du style* consacré à la mise en place du style vectoriel, et concerne en propre la notion de "variante stylistique" que cette dernière étude a introduite, notion qui ne trouvait pas à s'appliquer aux phases antérieures de la construction de l'objet mathématique. Comme on l'a souligné, ces variantes se présentent comme telles d'un point de vue récurrent, à partir du moment où leur diversité s'est fondue à travers la réalisation d'une structure unique, celle propre au "style vectoriel" qui en effectue la synthèse, dans les conditions offertes par la formalisation croissante des résultats du travail de création de formes, et du même coup révèle ce qui, déjà, apparaissait sur le fond ces variantes, alors même qu'elles se présentaient sous des figures incomplètes, séparées et distinctes, mais néanmoins concordantes, ce sans quoi elles ne mériteraient pas l'appellation de variantes. Mais il est clair que le mot "style" n'a pas la même valeur et ne signifie pas la même chose s'agissant des variantes à travers lesquelles cette synthèse a été préparée, et s'agissant du style unique dont elles se présentent par récurrence, une fois installé le système correspondant à ce style vectoriel, comme des variantes préalables à son établissement. Etant donné que la mise en place finale de la structure commune à ces variantes s'effectue en effaçant la diversité de leurs approches, qu'est-ce qui, en cette affaire, relève du style et de son mode d'appréhension du contenu dont il accompagne le mouvement de rationalisation? Est-ce seulement, comme le

donne à entendre la formule “style vectoriel”, le résultat du processus au terme duquel, suite à toute une série de tâtonnements, l’objet mathématique a enfin pris forme en rentrant dans le cadre d’un discours explicitement codifié et ainsi rendu homogène à lui-même? Ou bien est-ce ce qui marque en propre en les différenciant les étapes préalables de ce processus, alors que la forme encore en gestation n’existait que sous des figures diverses, irrégulières, et que leur diversité et leur irrégularité fait précisément apparaître comme des figures de style, redondantes par rapport à un contenu rationnel sous-jacent que, pour une part du moins, elles débordent en même temps qu’elles en annoncent et en préparent l’émergence? Le style est-il un élément déterminant de la structure, incorporé à son organisation immanente et impossible à en être éradiqué? Ou bien est-il ce qui vient s’ajouter à elle à la manière d’un supplément, dans des conditions telles qu’il est possible, le moment venu, de l’ôter, de la manière dont, une fois terminée la construction d’un édifice, on fait disparaître l’échafaudage qui en a rendu possible la réalisation mais ne joue plus aucun rôle utile une fois celle-ci effectuée? Et, pour poser cette question de manière plus générale encore, le style est-il un ornement du discours inessentiel à son ordre profond, ou bien est-il une composante substantielle de cet ordre dont il constitue la réalité concrète?

Dans le chapitre de son livre consacré au style vectoriel, Granger amène cette interrogation de la façon suivante :

“Dans quelle mesure ce que nous appelons des variantes stylistiques ne compromettent-elles pas l’unité de la structure? Notre point de vue présuppose en effet qu’une même structure - *in statu nascendi* - peut être construite et thématisée par des voies différentes ... L’examen poursuivi dans le présent chapitre a tenté de montrer le bien-fondé de cette hypothèse. En réalité, la difficulté principale qui s’oppose à cette connaissance de l’unité de l’objet structural à travers la multiplicité des styles d’approche naît d’une réalisation inconsciente des structures. Ou bien l’on a tendance à identifier la structure avec les *modalités de la structuration*, et dans ce cas les théories de Möbius, de Hamilton et de Grassmann seront considérées comme essentiellement distinctes, et portant sur des objets différents. Ou bien l’on voudrait que la structure fût une réalité *transcendante*, laquelle ne serait alors évidemment nullement présente dans les deux premières théories (celles de Möbius et Hamilton), et ne l’est qu’assez imparfaitement dans la troisième (celle de Grassmann).” (p. 102)

Avec lucidité, Granger s’inquiète ici du platonisme latent qui a imprégné sa présentation de la genèse historique du “style vectoriel”, et qui l’a conduit à mettre en vis-à-vis deux manières d’interpréter la “structuration” de l’objet mathématique : pour reprendre des formules utilisées dans le paragraphe précédant celui qui vient d’être cité, comme “structuration latente et naïve”, où la structure en gestation ne se manifeste à travers les variantes stylistiques que sous des formes éclatées, donc dans des conditions inconscientes au point de vue desquelles l’objet structural visé par cette dynamique de structuration apparaît comme une pure idéalité dont la réalité virtuelle n’est avérée qu’après coup, lorsqu’elle est devenue en acte, d’une part; et, d’autre part, comme “structuration réfléchie et thématique”, - l’idée de thématisation est reprise à Cavailles -, qui donne les moyens d’une exposition cohérente et complète de cette même structure. Le pari très risqué sur lequel repose cette analyse consiste dans le fait d’installer une continuité entre ces deux modes de structuration, c’est-à-dire de présupposer que c’est la même structure qui est impliquée sous ces deux formes, dont l’une est marquée par la diversité des styles d’approche, alors que l’autre procède à l’unification stylistique, comme si avait enfin été trouvée la bonne manière de dire ce qui, à travers les formulations antérieures ne s’était esquissé que sous des figures d’expression provisoires et inachevées, et auxquelles leur caractère provisoire et inachevé conférait justement leur caractère de figures de style. Mais alors, on y revient, de quel côté le

style se trouve-t-il? Est-il la marque de l'incomplétude ou celle de la complétude? Indispensable à la genèse et à ses phases préparatoires, qui ne peuvent s'effectuer autrement qu'en style, subsiste-t-il, et surtout subsiste-t-il sous de mêmes formes, lorsque cette genèse a abouti en révélant en pleine lumière la structure unique dont elle n'avait antérieurement fourni que des aperçus qui en esquisaient les virtualités sous des figures différenciées? Ou encore, comme le demande Granger tout à la fin de la première partie de *l'Essai d'une philosophie du style*,

“qu'advient-il du style quand la création est achevée et enfin formulée de façon adéquate par exemple sous la forme d'une axiomatique ?” (p.104)

Pour mieux faire ressortir les enjeux généraux de cette interrogation, prenons momentanément quelque liberté avec l'ouvrage de Granger, et, bien que cela puisse paraître à première vue incongru, rapprochons le d'un livre relevant d'un tout autre genre, mais écrit par quelqu'un qui, d'une manière non académique, s'est lui aussi beaucoup occupé de mathématiques et de jeux de langage. Il s'agit des *Exercices de style* de Raymond Queneau, dont la lecture est une source inépuisable d'amusement et de réflexion mêlés, comme c'est le cas d'ailleurs de la plupart des productions de cet auteur qui, en dépit de la futilité apparente de ses thèmes, doit être pris très au sérieux. Le principe du livre est bien connu : il raconte de quatre-vingt dix neuf façons différentes une histoire assez idiote de dispute dans un autobus parisien qui, du fait d'être exposée de plusieurs manières différentes, par exemple métaphoriquement, en style télégraphique, en vers libres..., pour ne citer que quelques-unes des diverses procédures stylistiques exploitées et juxtaposées dans la suite de ces “exercices”, finit par se gonfler d'une portée vertigineuse, ce qui l'élève au rang d'une sorte de mythe de la vie quotidienne, en dépit de la banalité et de l'inconsistance manifestes des faits qui la soutiennent : l'effet de comique naît précisément du contraste entre l'inintérêt du sujet traité qui frappe par sa vacuité et la surabondance induite par son exploitation, qui le fait en quelque sorte exploser, comme un feu d'artifice dont le miroitement éblouit en même temps qu'il dérange le cours ordinaire des choses en faisant surgir tout un monde d'illusions. Malicieusement, Queneau a intercalé dans la suite de ces exercices, où il occupe la seizième position, un récit intitulé précisément “Récit”, qui correspond à la façon apparemment la plus normale, la plus simple, la moins tarabiscotée, la moins tordue, de raconter l'histoire, et qui commence de la façon suivante : “Un jour vers midi du côté du parc Monceau, sur la plate-forme arrière d'un autobus à peu près complet de la ligne S (aujourd'hui 84), j'aperçus un personnage au cou fort long...” Le lecteur qui est rentré dans le jeu de l'auteur, et qui, avant d'en venir à ce “récit”, a pris connaissance de l'histoire à travers les quinze séquences précédentes, qui ont procédé par notations, en partie double, par litotes, etc., et qui s'est enchanté de leur hilarante diversité, qui en a fait ressortir l'incongruité, ne peut manquer d'être troublé lorsqu'il tombe sur cette manière de raconter l'histoire, dont, il le mesure alors, la neutralité n'est qu'apparente, et est elle-même encore et toujours un effet de style à côté des autres : par exemple, la distance installée par l'utilisation du parfait (“j'aperçus un personnage”) entre la scène et le narrateur qui la relate produit une impression de naturel savamment profilée à l'aide de moyens artificiels, suivant des procédures concertées dont, avec une jubilation égale à celle de Queneau, quoiqu'avec des moyens différents, Céline, grand spécialiste du “style profilé” comme il le nomme, a lui aussi démonté les mécanismes dans ses *Entretiens avec le professeur Y* ; dans ce dernier ouvrage est développée également une réflexion forte sur les vertus du style, et ses capacités à restituer une impression de réalité sans s'obliger à donner une reproduction exacte de la réalité, reproduction qui serait d'ailleurs impossible, ou présenterait la même absurdité que la carte géographique à l'échelle de un pour un dont parle quelque part Borges. Queneau, qui connaissait bien l'histoire des mathématiques sur laquelle il portait un regard assez

unique d'amateur très informé et quasiment professionnel, aurait très bien pu faire place dans ses *Exercices de style* à une séquence en style barycentrique à la Möbius ou dans le style des Quaternions de Hamilton; il y a d'ailleurs à la fin du livre une exposition de l'histoire en forme géométrique qui commence de la manière suivante, où l'on reconnaît le style inimitable des énoncés de problème : "Dans un parallélépipède rectangle se déplaçant le long d'une ligne droite d'équation $84x + S = y$, un homoïde A présentant une calotte sphérique entourée de deux sinusoides, au-dessus d'une partie cylindrique de longueur $l > n$, ..."

L'enseignement que dégagent ces captivants "exercices de style" est que, à la limite tout est style, ou du moins tout est en style ou avec style, le projet d'une exposition sans style, c'est-à-dire non orientée dans un certain sens en fonction de choix stylistiques étant par la force des choses condamnée à rester à l'état de voeu pieux. C'est d'ailleurs un point évoqué à plusieurs reprises dans le livre de Granger, qui insiste sur le fait que la présentation axiomatisée et formalisée, et comme standardisée, d'une théorie dépend elle aussi d'une décision stylistique particulière en fonction de laquelle elle est, pour reprendre le mot de Céline, profilée : c'est la raison pour laquelle, dans la dernière séquence examinée par Granger dans la première partie de son *Essai d'une philosophie du style*, ce qu'il appelle "style vectoriel", dont la mise en forme définitive est imputée à Félix Klein, n'est pas moins un style que les variantes stylistiques qui l'avaient ébauché et dont il annule ou absorbe la diversité.

Autrement dit, tout discours sans exception se présente sous la forme d'une "variante stylistique", le thème commun dont elles sont les variantes étant lui-même inclus dans le cycle de ces variantes. Mais alors, de quoi ces variantes sont-elles les variantes? Granger laisse entendre que les mathématiques auraient, en tant qu'activité spéciale, ce qui leur confère un statut tout à fait à part, le pouvoir d'ordonner, ou tout au moins de réordonner, au fur et à mesure qu'elles les développent, leurs variantes sur une courbe unique conduisant finalement à une variante terminale se distinguant des précédentes par le fait qu'elle met en lumière leur thème commun, exactement comme un cycle de variations musicales paraît se dérouler en manière à faire ressortir au fur et à mesure les diverses potentialités d'un thème musical qui auraient pu rester inapparentes à une première écoute, comme si ce thème n'accédait à sa véritable identité qu'une fois parcouru l'ensemble du cycle de ses variations dont il émerge avec un relief nouveau. C'est ainsi que dans le cycle des *Variations Goldberg* de Bach, l'Aria qui en constitue à la fois le support et le prétexte se donne à entendre à deux reprises, au début et à la fin; et l'idée développée par cette pièce de musique qui, en même temps qu'elle donne beaucoup à entendre, donne aussi beaucoup à penser, est que, quoique composée des mêmes notes que l'interprète doit en principe exécuter à l'identique, la pièce musicale simple qu'est l'Aria n'est pas tout à fait la même lorsqu'elle est jouée d'abord pour elle-même, sous la forme isolée où elle figure aussi dans le *Cahier d'Anna Magdalena*, et finalement reprise, avec tous les effets supplémentaires d'écho dont l'ont entre temps enrichie les variations interposées entre la première et la dernière exposition du thème : rien n'empêche d'ailleurs d'entendre l'Aria initiale comme une première variation, et l'Aria finale comme une ultime variation qui, pour le clore vient s'ajouter au cycle; ce qui veut dire que la "structure" du thème sous-jacent à l'ensemble n'existe et ne se donne à saisir qu'en situation, selon des perspectives qui sont toujours affectées par des choix stylistiques, et entrent stylistiquement en résonance en se réfléchissant entre elles. De façon analogue, les quatre-vingt-dix neuf exercices de style de Queneau constituent un cycle de variations dont le thème circule d'une variation à l'autre, avec la particularité que, dans ce cycle qui ne comporte pas d'Aria liminaire ou terminal, le thème n'est jamais formulé pour lui-même dans la forme, reprenons les termes que

Granger applique au style vectoriel, d'une structuration réfléchie et thématique permettant d'extraire le thème du cycle de ses variations.

Ce qui distinguerait la mathématique des autres ordres de discours, c'est donc qu'elle tend nécessairement vers cette opération d'extraction caractérisante du thème commun à ses variantes, qui est la condition de légitimation de l'ensemble de son travail ;

“Dans le domaine qui nous occupe (la création scientifique) le but spécifique du travail est non seulement de donner forme mais encore de prendre conscience de cette forme dans son caractère abstrait, de transposer par ce travail une expérience en objet de connaissance certaine, et non de transmuter par le travail une expérience en une autre expérience différemment vécue.”
(p. 104)

Cette analyse, dont le principe est repris à Cavailles, montre que le travail mené à même l'expérience conduit à un certain moment, par le biais de sa réflexion, à quitter le plan de l'expérience, en passant à d'autres formes d'expression qui ne sont plus affectées par les conditions particulières de l'expérience. Mais, ceci dit, la question du style reste entière : car, reprenons cette question telle qu'elle avait été soulevée au départ, qu'est-ce qui est style ? Est-ce le travail progressif mené sur le plan de l'expérience, ou est-ce la mise en forme finale sur laquelle ce travail débouche, sur un autre plan que celui de l'expérience et de ses incessantes variations ? Et n'y a-t-il pas un inconvénient, si on peut dire logique, à retrouver le style des deux côtés à la fois, comme une sorte de constante commune à ces deux plans, qui, en même temps qu'elle rendrait compte de leur constitution propre, permettrait de comprendre comment s'effectue le passage de l'un à l'autre ?

On voit donc que les exemples pris dans l'histoire de la géométrie ont conduit, tout en préservant la spécificité de leur domaine d'origine, à mettre en évidence un problème dont la portée excède celle des mathématiques, et qui concerne les conditions dans lesquelles s'effectue la mise en forme d'un discours, dans le cadre d'une activité faisant intervenir le style, d'une manière qui appelle une élucidation supplémentaire. Il se justifie ainsi que Granger abandonne provisoirement le terrain que lui a offert l'histoire des sciences en vue de mettre en place les éléments d'une philosophie du style, et se tourne à présent, dans la deuxième partie de son livre, intitulée “Style et structures de langage”, vers la linguistique en vue de mieux préciser les rapports entre style et discours.