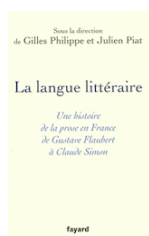




Acta fabula
Revue des parutions
vol. 19, n° 1, Janvier 2018
Dix ans de théorie
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.10657>

La langue littéraire à l'épreuve du temps

Julien Piat et Gilles Philippe



Postface à : *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, sous la direction de Gilles Philippe et Julien Piat, Paris : Fayard, 2009, 571 p., EAN 9782213631158.



Pour citer cet article

Julien Piat et Gilles Philippe, « La langue littéraire à l'épreuve du temps », *Acta fabula*, vol. 19, n° 1, « Dix ans de théorie », Janvier 2018, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10657.php>, article mis en ligne le 07 Janvier 2018, consulté le 26 Février 2024, DOI : 10.58282/acta.10657

La langue littéraire à l'épreuve du temps

Julien Piat et Gilles Philippe

Parole à Gilles Philippe

Celles et ceux qui ont eu *La Langue littéraire* entre les mains savent que ce volume obéit au principe de la *trame* et de la *chaîne*¹. La *trame* est formée par une première série de chapitres qui suivent, dans la diachronie, les grandes questions qui se sont posées sur un siècle et demi de prose française : la question de la phrase, de la représentation de la pensée, de la relation à la langue parlée, etc. La *chaîne* est formée par une seconde série de chapitres qui proposent des coupes synchroniques par tranches de vingt ans environ autour de dates rondes, prises pour pivots, de 1860 à 1960. La *trame diachronique* observe l'évolution des formes stylistiques au long d'un grand siècle de prose française ; la *chaîne synchronique* articule un état de ces formes et un état des imaginaires à *moment* donné de la période considérée, celle où – pour le dire un peu vite – on a cru en une sorte d'autonomie de la langue littéraire.

Mais je n'irai pas plus loin dans la présentation de l'ouvrage ; je saisirai plutôt l'occasion qui nous est donnée pour prendre du recul, pour radicaliser quelques partis-pris et faire valoir la dimension presque manifestaire de l'entreprise, bien que mes propos n'engagent pas les collègues qui ont accepté d'en rédiger avec nous les différents chapitres : Stéphane Chaudier, Michel Murat, Christelle Reggiani et Stéphanie Smadja. Je saisis en tout cas l'occasion pour leur redire toute notre gratitude.

Le choix même de l'expression *La Langue littéraire* pour titre de l'ouvrage dit bien qu'il s'agissait d'appréhender *de façon collective* les observables langagiers attestés dans la littérature et de faire l'hypothèse qu'il est possible d'en penser l'évolution sans passer prioritairement par la question des styles d'auteur. On peut d'ailleurs regretter, après coup, que les bornes chronologiques aient été indiquées, dans le sous-titre du livre, par deux noms d'écrivains. Ce choix est simplement lié au fait que des dates auraient pu paraître trop contractualisantes, mais aussi au fait que,

¹ La première partie de ce texte emprunte l'essentiel de son contenu à G. Philippe, « Parce qu'un nouvel auteur survient ? Quelques réflexions sur le changement stylistique », *Poétique*, no 181, juin 2017, p. 5-17.

dans notre tradition, la littérature se donne à nous comme une série d'artefacts signés. Même s'il convient de l'interroger voire de le contester, il nous faut non seulement composer avec le présumé auteuriste, mais aussi en accepter localement la pertinence, tout en gardant en mémoire que le singulier n'est jamais qu'une variante du collectif et que la singularité ne se peut mesurer que dans la comparaison.

Dans *Le Côté de Guermantes*, Proust dramatise une certaine conception individualisante du changement stylistique, lorsqu'un « nouvel écrivain » vient détrôner Bergotte. *Détrôner*, le mot n'est pas trop fort, puisqu'une telle vision de l'histoire stylistique est l'équivalent d'une historiographie politique qui ferait du changement à la tête de l'État l'unique moteur de l'histoire des peuples. Or il n'est pas assuré que les pratiques rédactionnelles auraient évolué bien différemment si Flaubert ou Morand – ce sont les héros des deux grands textes de Proust sur le style – n'avaient jamais rien écrit. Chacune à sa façon, leurs deux proses apparaissent comme des symptômes, autant voire plus que comme des causes proprement dites, d'un changement plus large et en partie déjà accompli au moment où ces écrivains prirent la plume.

Proust considérait que les styles sont nécessairement divers, puisque – disait-il – « les sensibilités sont singulières ». Mais les sensibilités sont-elles vraiment si singulières, et ne peut-on envisager le changement stylistique sur une base autre que la simple succession des auteurs ou comme une série de coups de force ? Pour qualifier ce parti-pris, l'analyse cinématographique recourt volontiers à un adjectif que j'ai déjà utilisé : *auteuriste*. La critique « auteuriste » est accusée de survaloriser la part proprement individuelle du cinéaste en suivant une démarche qui cumule les handicaps que l'on associe d'une part à une certaine critique formaliste qui prétend n'étudier l'œuvre que pour elle-même et n'en considérer que les formes, et d'autre part à une certaine critique anti-formaliste qui valorise dans l'œuvre l'évidence d'un trajet singulier et en rapporte tous les choix et toute l'interprétation à un projet forcément et uniquement personnel.

Bien que les études littéraires n'utilisent guère cet adjectif, ce type de débat leur est familier depuis longtemps, et notre époque est particulièrement peu favorable aux analyses auteuristes. Elle ne leur reproche pas seulement leur simplisme, elle en dénonce aussi l'illusion qui, depuis la première moitié du xix^e siècle, fait de l'« originalité » et de la « nouveauté » le critère premier du jugement esthétique. Que ces catégories aient vocation ou non à fonder l'attribution de la valeur et à sanctionner le talent, il n'appartient pas à la critique savante d'en décider : chaque époque, voire chaque personne, en jugera pour elle-même. Il lui appartient en revanche de les interroger, et c'est un des mérites de la sociologie de l'art et de l'analyse du discours que de nous avoir fourni des perspectives ou des notions qui

permettent de penser les œuvres comme des productions ne se limitant pas à un complexe formel et mettant en jeu bien plus qu'un geste individuel.

Penser l'histoire des faits langagiers littéraires est dès lors le premier enjeu d'une stylistique non auteuriste. Or l'histoire et la stylistique n'ont jamais fait bon ménage, et l'idée même d'une stylistique historique peut encore sembler une contradiction dans les termes. Car limiter le fait stylistique à la seule signature d'auteur limite drastiquement toute démarche historique, en ce que celle-ci veut établir l'évolution générale des pratiques rédactionnelles et en stabiliser les mécanismes. Si la stylistique ne considère les protocoles rédactionnels qu'en tant qu'ils sont « individuels », elle est alors libérée du souci historique. Elle s'intéressera au discours indirect libre ou au récit au présent chez tel auteur, mais sans se demander pourquoi, par exemple, l'évolution du premier a été synchrone dans toute l'Europe, celle du second asynchrone dans l'ensemble des traditions occidentales. Or je ne puis juger du discours indirect libre chez Émile Zola ou Virginia Woolf, du récit au présent chez John Updike ou Marguerite Duras, que si j'ai d'abord mesuré l'impact et l'histoire de changements formels qui ne se laissent que très partiellement réduire à des options individuelles. L'un des grands manques de notre ouvrage est d'ailleurs d'avoir négligé de confronter l'évolution des pratiques françaises à celle des pratiques environnantes.

Tout ceci explique en tout cas le lien privilégié que la stylistique auteuriste a toujours entretenu avec la linguistique. Elle vit en effet sur l'idée que l'écrivain négocie directement avec la langue commune, comme si personne n'avait écrit avant lui, comme s'il n'avait jamais rien lu. Les propriétés générales de l'idiome seraient mises, dès lors, au service d'une expressivité singulière accessible à l'interprétation. Mais à faire comme si chaque écrivain négociait directement avec la langue commune, on finit par essentialiser les faits langagiers observables dans les textes. Or, malgré la stabilité de son fonctionnement linguistique, le rendement esthétique, expressif voire sémantique d'un choix stylistique (la narration au présent, la phrase averbale, les constructions pronominales du verbe, etc.) n'est pas le même en 1860 et en 1960. Un observable langagier « apparaît » rarement (on en trouvera toujours une première occurrence), mais le fait que telle époque le sursollicite entraîne souvent une usure et un déclin, sauf s'il n'est plus associé à un faisceau de formes mais à un autre, comme le montre l'histoire de la phrase longue par exemple.

Pour penser le changement stylistique, il convient donc se libérer, d'une part, d'une définition du style comme simple signature rédactionnelle d'une individualité et, d'autre part, d'une obsession qui fait de la nouveauté et de la singularité l'objet premier de la réflexion stylistique en considérant comme scientifiques des critères, historiquement construits, d'attribution de la valeur esthétique. Sortir du modèle

auteuriste exige d'élargir l'observation au fonds de langue des œuvres, sans se limiter au petit détail récurrent formant signature, voire en l'ignorant, et de prendre en considération ce qui ne dévie pas, ce qui n'est ni nouveau ni singulier, et ce qui est absent. Cela exige ensuite de n'envisager les tours stylistiques qu'en tant qu'ils font partie de faisceaux de formes dont l'avènement, le fonctionnement et le déclin sont contraints par l'histoire des sensibilités et des imaginaires mais aussi par des mécanismes évolutifs généraux comme le figement, l'usure ou la resémantisation. Rien de tout cela n'interdit de faire de l'œuvre singulière un observatoire stylistique pertinent, puisque, je le disais, la littérature se donne à lire, dans notre tradition, comme émanant d'auteurs singuliers et comme une série de textes signés ; cela exige simplement un ajustement du regard, et il est encourageant de voir que bien des travaux actuels en stylistique œuvrent précisément dans cette direction.

Parole à Julien Piat

Si ce retour surplombant sur les propositions les plus « théoriques » de *La Langue littéraire* est susceptible de constituer une postface à l'ouvrage, il peut être tentant d'imaginer ce que serait un dernier – et *ultime* – chapitre du livre. Pour ce faire, c'est à la notion, allusivement évoquée par Gilles Philippe, d'autonomie du champ littéraire, qu'il conviendrait de revenir. Parce que, de fait, elle a modelé l'ensemble du projet – et parce qu'on a pu nous reprocher une telle allégeance à Bourdieu et à la sociologie de la littérature. Mais si l'on mesure la pertinence d'un concept à l'aune des analyses et développements qu'il autorise, on ne peut que réaffirmer sa centralité dans notre démarche : cette hypothèse nous a obligés à prendre au sérieux, et de près, les constantes et mutations qu'a connues, sur une longue durée, le matériau *a priori* le plus banal, le plus disponible, le moins marqué – à savoir la *prose*. L'autre histoire de la littérature française que l'on a tenté de retracer dans l'ouvrage est, redisons-le, celle de la *valorisation* de *formes*, sans cesse reprises et retravaillées pour obéir aux *fonctions* assignées à la littérature dans et par l'histoire de ses imaginaires.

Pour écrire notre ultime chapitre, le préalable serait donc de savoir quel imaginaire domine à la fin du xx^e siècle. On reviendrait assurément à l'idée d'un « redevenir-discours » de la littérature – et l'on pourrait faire de Marguerite Duras le dernier maillon de notre chaîne. L'autonomisation du champ, vers 1850, était en effet allée de pair avec une affirmation du *texte* : était considéré comme littérature ce qui coupait avec la pratique rhétorique. De la tribune publique au gueuloir où un Flaubert faisait résonner ses phrases pour lui-même, la littérature avait connu une redéfinition de ses contours ou, plus exactement, de ses espaces – et de son écho. On entrait dans *La Langue littéraire* avec la montée du roman à la troisième

personne et l'effacement du narrateur ; on se quittait sur la figure de Barthes, dont la place, aux frontières de la littérature, était déjà un signe – si l'on ose dire. Barthes était apparu, conformément à la démarche de l'ouvrage, comme le mieux à même de rendre compte de l'imaginaire *énonciatif* du temps. Les questions de langue – et n'oublions pas qu'un des fils conducteurs du livre est de montrer que tout problème de littérature est un problème de langue – étaient alors dominées, autour de 1960, par les premiers développements de la linguistique de l'oral, et la réflexion sur le récit se trouvait aimantée par la prise en charge du discours par un narrateur qui n'est autre qu'un énonciateur. Dans ces derniers développements de l'ouvrage, on faisait des formes langagières privilégiées par les auteurs du temps – commentaires, gloses, parenthèses, figures d'inachèvement... – la trace littéraire de ces mêmes interrogations sur l'origine du discours.

Or, Marguerite Duras n'était pas absente de ces pages. Mais pas encore celle qui, quelques années plus tard, devait à la fois apparaître comme le génie de l'autofiction, la star d'émissions télévisées, la prêtresse de l'interview, la chroniqueuse de luxe de *Libération* – mais aussi comme la réalisatrice exigeante de films « d'auteur ». Autant de caractéristiques qui la désignent comme la représentante d'une confusion des genres où l'œuvre littéraire semble redevenir un discours parmi d'autres. L'« écriture courante » qu'elle dira avoir longtemps cherchée et finalement trouvée dans les années 1980 s'apparente à une fiction stylistique affirmant la volonté de capter le monde dans son expérience la plus *commune*. Mais cette écriture courante, c'est aussi, paradoxalement, une grammaire, une série de traits tellement identifiables que Duras est sans doute l'un des écrivains les plus faciles à pasticher. Tout se passe, en fait, comme s'il n'y avait qu'elle qui écrivait ainsi, dans une concentration jamais atteinte des formes les plus banales. Mais ces configurations sont aussi celles que la langue littéraire a comme épuisées – ou épurées –, au point qu'elles *semblent* rencontrer celles de la langue orale la plus communément partagée.

Plus décisif encore – car ce qu'on vient de dire ne fait qu'illustrer une nouvelle fois la démarche du livre –, Duras fait transition entre le moment énonciatif et ce que l'on hésite à peine à qualifier de moment « sociologique » de la littérature : d'une part, en réaffirmant un *je* que l'on va, de fait, retrouver dans bien des œuvres littéraires contemporaines – tantôt, par excès, comme revendication d'une singularité irréductible ; tantôt, par défaut, comme marque d'une subjectivité « transpersonnelle ». Je n'utilise pas ce mot par hasard, mais par allusion à l'une des œuvres majeures de notre époque, celle d'Annie Ernaux, dont le travail témoigne lui aussi d'une ouverture aux différents supports médiatiques du temps. En décidant de publier le journal d'écriture de sa grande autobiographie impersonnelle de 2008, *Les Années*, en acceptant les sollicitations de la télévision, en n'hésitant pas à

multiplier les interventions devant élèves, étudiants et lecteurs, Ernaux enrichit son œuvre d'une série de documents et de discours autres. Et, de fait, les problématiques langagières sont sans cesse réinvesties, chez elle, au sein d'un projet éthique, où il s'agit de *témoigner*.

Assigner une telle fonction au travail littéraire – plus qu'à « l'œuvre » – n'a peut-être rien de radicalement nouveau, si ce n'est sa valeur, au moment où l'on peut faire l'hypothèse d'une rupture avec la période d'autonomie du champ littéraire. Mais l'une des conséquences majeures de ce phénomène, que l'on apercevait déjà dans l'idée de banalité, est peut-être de faire passer l'intérêt pour la langue à l'arrière-plan. Car ce sont bien les enjeux éthiques et politiques qui dominent le discours critique et universitaire sur la littérature d'aujourd'hui. La plupart du temps, la langue est écartée des visées critiques, motifs et thèmes reprenant finalement le dessus. Par exemple, le scandale ne vient pas (ne vient plus) d'un auteur qui écrit mal (ou, plus globalement, de la façon dont un auteur écrit), il vient de ce dont traitent ses œuvres (voir *Soumission* de Houellebecq) ; il vient d'une posture médiatique qui n'a peut-être rien à voir avec le travail littéraire (voir, encore pendant la campagne présidentielle qui vient de s'achever, Christine Angot) ; il vient d'un positionnement idéologique. Le cas Richard Millet est ici exemplaire : l'œuvre romanesque disparaît et plus encore, les recherches stylistiques sont emportées par le discours paratextuel ou par la posture – notion qui convient sans doute mieux à notre régime de littérature post-autonome.

Qui plus est, lorsqu'on s'intéresse à la langue des auteurs contemporains, c'est à travers des étiquettes souvent anachroniques, comme cette « écriture blanche » inventée par Barthes au début des années 1950, et dont on a oublié qu'elle entendait désigner une « morale de la forme » profondément ancrée dans le moment de l'après Seconde Guerre mondiale. Le malentendu peut donc être grand, quand on ne ressaisit pas les formes dans leur actualité. Cependant, la littérature d'aujourd'hui n'est pas plus naïve que celle d'hier : d'une part, les héritages peuvent se dire ou se montrer, avec une tendance à retrouver sous la plume d'un auteur la manière d'un autre (Beckett chez Chevillard ; Claude Simon chez Eric Laurrent), comme si, malgré tout, l'imaginaire auteuriste du style était encore présent, comme rémanent ; on verra là des entreprises quelque peu nostalgiques. D'autre part, si les configurations langagières qu'on peut relever actuellement reposent sur des matériaux identiques à ceux que l'on a pu analyser dans *La Langue littéraire*, mais modelés par d'autres valeurs, se dessine une sorte de boucle assez troublante, comme lorsque des formes caractéristiques, il y a cinquante ou cent ans, du monologue intérieur (elles-mêmes senties, à l'époque, comme oralisantes) se voient réinvesties dans l'écriture des dialogues. Rapprochée d'un imaginaire de la langue commune, la langue des écrivains actuels serait donc à la fois un autre et un même

de la « langue littéraire ». Un même, car elle *réemploie* des configurations particulièrement visibles à un moment de l'histoire de la langue littéraire. Un autre, puisque le cadre d'inscription pragmatique a changé et avec lui, les fonctions assignées à la littérature.

PLAN

- [Parole à Gilles Philippe](#)
- [Parole à Julien Piat](#)

AUTEURS

Julien Piat

[Voir ses autres contributions](#)

Université Grenoble Alpes

Courriel : Julien.Piat@univ-grenoble-alpes.fr

Gilles Philippe

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lausanne

Courriel : Gilles.Philippe@unil.ch