



HAL
open science

La langue littéraire au tournant du siècle : d'une paradoxe survie

Gilles Siouffi

► **To cite this version:**

Gilles Siouffi. La langue littéraire au tournant du siècle : d'une paradoxale survie. C. Narjoux. La langue littéraire à l'aube du XXIe siècle,, Presses Universitaires de Dijon,, pp.35-51, 2010. hal-03110410

HAL Id: hal-03110410

<https://hal.science/hal-03110410>

Submitted on 14 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gilles Siouffi, « La langue littéraire au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », in C. Narjoux, éd., *La langue littéraire à l'aube du XXIe siècle*, Presses Universitaires de Dijon, 2010, p. 35-51.

Choisir de confronter la notion aux contours si évanescents de « langue littéraire » à une approche stylistique ou langagière de la production contemporaine a de quoi surprendre. Tant de diversité dans les démarches pour en revenir à un terme si convenu, si associé à une tradition institutionnelle, pour ne pas dire « belle-lettriste » de la littérature ?

Et pourtant, dans l'histoire, les études le montrent, la « langue littéraire » n'a cessé de se signaler aux écrivains par une visibilité chaque fois marquée et spécifique, qu'elle joue le rôle de formant à l'écriture ou au contraire de repoussoir. Si elle n'est pas toujours un objet cohérent, la langue littéraire se *signale*, à toute époque, d'une manière ou d'une autre. Ces signalements ressortent avec la distance qu'apporte la réalité des changements linguistiques. Ceux-ci révèlent, analysés, que ce qu'on a pu appeler « langue littéraire » n'est souvent qu'un ingrédient parmi d'autres – et un ingrédient souvent problématique – des démarches créatrices en littérature. Est-il envisageable de tenter sur du contemporain, vis-à-vis duquel nous ne disposons d'aucun recul, et à l'égard duquel nous ne voudrions surtout abdiquer aucune subjectivité, semblable démarche ? C'est sans doute un peu le pari de ce colloque.

Plus modestement, les pages qui suivent vont s'efforcer d'accomplir trois tâches. La première est de s'interroger sur les conditions de validité de la notion même de *langue littéraire* dans l'approche de la littérature – en dépit du paradoxe apparent – en revenant notamment sur la façon dont celle-ci a été exploitée. La deuxième, en bénéficiant de tout l'apport des contributeurs du colloque que le G.E.H.L.F¹ avait organisé en 2003 sous le titre « Langue littéraire et changements linguistiques », d'essayer de montrer que la notion ne saurait être transchroniquement valable, et qu'elle impose au contraire un déplacement permanent du curseur dans les rapports qu'on peut penser entre « langue » et pratiques « littéraires ». On excusera, nous l'espérons, le caractère parfois un peu schématique de ces pages : elles ont principalement pour but de montrer que des processus historiques comme une évolution des bases méthodologiques sur lesquelles il est envisageable de travailler rendent aujourd'hui impossible d'associer tout uniment langue littéraire et pratique de la littérature.

Enfin, ce sera le moment d'essayer de formuler quelques hypothèses sur la façon dont la « langue littéraire » peut être pensée, vue, sentie, critiquée, relayée, aujourd'hui. Deux écrivains de la même génération, chez qui le travail formel est aussi notable que différent, à ce titre, nous ont paru de bons exemples de la pertinence certaine, quoique parfois paradoxale, de la notion aujourd'hui : Valère Novarina et Pierre Michon. Le propos ne sera pas alors de porter sur leur oeuvre un regard stylistique, mais de mener une réflexion sur l'arrière-fond imaginaire, sur la « seconde structure » mentale, pour ainsi dire, que constitue visiblement pour eux la « langue littéraire ». C'est ainsi que nous efforcerons de donner une définition « fonctionnelle », conçue en termes d'« arrière-plan », de la langue littéraire, pour expliquer sa paradoxale survie.

Que faire de la notion ?

« Langue littéraire au tournant du siècle » : la contextualisation de l'expression proposée par le colloque est piquante et significative ; comme si la bascule d'un siècle nous invitait à relire ce que nous devons au précédent, et même à tous les précédents... Et s'il ne restait rien de la langue littéraire aujourd'hui ? Ce n'est certainement pas à ce type de réponse que l'on s'attend de parvenir : dans l'imaginaire collectif, la « langue littéraire » est toujours vue comme un objet pérenne qui, s'il est en constant mouvement, conserve toujours une partie de ses traits et soutient une autre permanence construite par les représentations : celle de la *littérature* comme pratique et comme champ.

1 Groupe d'Etude sur l'Histoire de la Langue Française.

Il est significatif qu'en France, la notion de « langue littéraire » soit étroitement associée au XIX^{ème} siècle, soit après l'effondrement du grand système poético-rhétorique sur lequel l'époque classique avait vécu (la popularisation de l'adjectif *littéraire*, elle, date du XVIII^{ème} siècle, comme dans l'expression *monde littéraire* pour qualifier l'univers du livre). Dans le sens de « qui convient à la littérature, [qui] convient à ses exigences esthétiques », le *Dictionnaire culturel* dirigé par Alain Rey (2005), reprenant le *Robert historique*, donne comme date d'apparition de l'expression 1831. Auparavant, l'adjectif *littéraire*, courant, est jugé comme s'appliquant à la littérature définie elle-même comme activité sociale. Le syntagme *langue littéraire*, introuvable avant le XIX^{ème} siècle, est bien évidemment un sous-produit de cet infléchissement. « Niveau de langue habituellement employé dans les textes littéraires » peut être une définition de départ.

Il est clair, par conséquent, que la notion est une élaboration de la première moitié du XIX^{ème} siècle. En réalité, la date de 1831 peut être corrigée par une interrogation des bases Frantext et Google Books, qui donnent des occurrences de l'expression chez Nodier (*Examen critique des Dictionnaires*, 1828) ; au demeurant, Nodier reste une source majeure pour étudier le sens et la diffusion de l'expression à une époque où philologues et créateurs ne sont pas encore entrés dans la rivalité qui sera bientôt la leur.

Au total, la première moitié du XIX^{ème} siècle est le moment où se construisent trois grands systèmes d'oppositions :

1- La langue littéraire conçue comme niveau élevé opposé à la langue familière, voire argotique. Ce sera la manière de voir de Hugo, par exemple ; cette opposition construit une dialectique majeure au XIX^{ème} siècle².

2- La langue littéraire est conçue comme reliée au système des arts et opposée à langue didactique. Ce sera la manière de voir de Renan.

3- La langue littéraire, dans une optique « grammairienne », conçue comme langue d'écrit opposée à langue parlée. C'est cette opposition que reprendra Saussure, opposant « langue du livre » et « langue courante »³, et relevant comme on le sait l'« importance imméritée » accordée à l'écriture »⁴.

Les premiers commentateurs à employer la notion en France au XIX^{ème} siècle l'ont tout de suite noté : la notion de « langue littéraire » est très opératoire dans certains contextes historiques et culturels particuliers : le grec, par exemple, où comme le notera Bally après d'autres avant lui, la langue littéraire est « très distante de la langue parlée »⁵. Aujourd'hui, comme on le sait, la notion reste un concept très utilisé dans l'approche de nombreuses langues (l'arabe, par exemple, le domaine slave, où la langue littéraire a longtemps eu une forme séparée, le slavons), et, pour le français, du français médiéval⁶. Dans tous ces cas de figures, la notion de langue littéraire peut servir au philologue pour caractériser un certain type de corpus ; elle permet aussi d'assurer la *constitution du matériau* dans des contextes difficiles.

Qu'en est-il pour le français dit « moderne » (après le XVI^{ème} siècle) ? Ici, l'exploitation de la notion est sans doute liée au développement du courant philologique à la fin du XIX^{ème} siècle. Il s'agit alors de décrire certains processus historiques de « formation » de variétés de langue. Cette manière de voir aboutit à la séparation assez nette d'une variété « littéraire » hors du « langage spontané », comme le notera Bally.

Cependant, cette analyse est strictement contemporaine du développement important des écritures « artistes », de la *Kunstsprache*, comme la dénomme Wölfflin, plus généralement du grand mouvement d'individuation des écritures qui a marqué la fin du XIX^{ème} siècle. C'est aussi le moment où quelques traits visibles de la langue écrite, comme le passé simple ou l'imparfait du

2 Tandis que Gautier reproche à Eugène Sue de ne pas écrire dans une langue assez littéraire (cité par le *Dictionnaire culturel*), Remy de Gourmont écrira à la fin du siècle : « La vie argotique d'un mot n'est souvent qu'un stage à la porte de la langue littéraire » (*Esthétique de la langue française*, 1899, p. 120).

3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Payot, 1916, p. 41.

4 *Ibid.*, p. 47.

5 Charles Bally, *Le langage et la vie*, Heidelberg, Atar Winter, 1913, p. 106.

6 Voir Frédéric Duval, dans Alain Rey, Frédéric Duval, Gilles Siouffi, *Mille ans de langue française*, Paris, Perrin, 2007.

subjonctif deviennent rares en dehors du contexte littéraire. Une certaine physionomie de la langue s'éloigne dans l'archaïsme et la convention. Cette concomitance pose un problème aux plus fins des commentateurs s'intéressant aux phénomènes langagiers dans leur ensemble. Dans *Le Langage et la vie*, Bally ne peut que constater qu'on a fait de la langue littéraire une « chose à part ». Celle-ci a envahi le champ des études consacrées à la littérature. Ainsi, Bally reproche à ses collègues qu'on ne fasse pas de distinction entre « langue littéraire consacrée et organisée » et « style créateur »⁷. En fait, écrit-il, ce qu'on fait généralement, c'est qu'on étudie la langue littéraire à travers le style [des auteurs] »⁸.

De son côté, Saussure remarque que « la langue littéraire dépasse de toutes parts les limites que semble lui tracer la littérature »⁹. Phrase décisive sur laquelle tout le XX^{ème} siècle devra penser. Historiquement, Saussure se référait aux salons, aux cours, aux académies ; impossible, aujourd'hui, de ne pas penser à la présence forte de la « langue littéraire » dans la communication médiatique.

En France et en Allemagne, donc, il existe une certaine tradition ayant pensé la langue littéraire en lien avec l'histoire de la langue d'une part, et la pratique de la littérature d'autre part. C'est ainsi que l'expression reste courante chez des stylisticiens comme Pierre Guiraud ou Pierre Kuentz¹⁰. Selon cette façon de voir, la « langue littéraire » reste connectée à la totalité même de la langue, via le travail potentiellement créateur des écrivains.

A cette première inspiration, on peut sans doute en opposer une seconde, venue de la sociolinguistique anglo-saxonne. Dans le travail de R.A. Lodge, par exemple, nourri de Ferguson, Milroy, etc., la notion de « langue littéraire » est plutôt rapprochée de celle de « standard élevé », ou « langue H », selon ses termes, de langue de prestige. La langue littéraire sera considérée comme une variété de langue à part entière, particulièrement mobilisable dans des situations de diglossie, à des moments historiques où on assiste à des concurrences dans les codes d'écrit, comme cela a été le cas en France entre le XIII^e et le XVII^e siècle. Pour Lodge, la constitution de ce standard élevé est liée à un certain nombre de paramètres parmi lesquels une fonction langagière précise : se faire le véhicule d'une tradition littéraire faisant l'admiration de la communauté¹¹. Dans certains contextes particuliers (centralisation, par exemple), la consolidation de cette variété peut aider à la mise en place d'une variété supradialectale utilisée dans des contextes autres que littéraire. C'est un peu l'histoire du français entre le XV^e et le XVII^e siècle que d'avoir graduellement permis ce recoupement. De là de nombreuses ambiguïtés dans l'opérativité que l'on peut dégager des notions, surtout à l'époque récente. Si l'on accepte de faire de la France un contexte culturel où l'idée de littérature a eu un poids particulier dans les représentations de la langue (le « pays de la littérature » selon Pierre Lepape ?), il en résulte un système d'interpénétrations difficile à démêler, et qui rend délicate l'application des notions. Trois niveaux, au moins, tendent à se confondre : celui de « langue littéraire », infléchi au XX^{ème} siècle par les idées qu'on se fait de ce qui relève du « littéraire », celui de langue d'écrit, et celui de standard élevé.

Un enseignement important que nous apporté la sociolinguistique, toutefois est que, sans doute, nous devons renoncer à toute idée cohérente et fixe d'une variété de langue qui fonctionnerait identiquement à toute époque. Le travail de sociolinguistique historique engagé depuis quelques décennies nous invite plutôt à considérer qu'à chaque époque, à chaque contexte – voire micro-contexte – doit être restituée la spécificité d'un rapport à l'usage, d'une part, d'une appréciation de ce qui relève du « littéraire », d'autre part, et enfin de conditions sociopragmatiques particulières. Les variétés de langue ne sont pas des objets pérennes, mais s'offrent au contraire comme des stylisations transitoires de traits toujours plus ou moins menacés et susceptibles de migrer d'une variété à l'autre. Il n'y a pas de raison qu'il en aille différemment pour la « langue littéraire ». Pourtant, nous devons nous rendre à l'évidence : tant que « la littérature » comme pratique

7 Charles Bally, *op. cit.*, p. 27.

8 *Ibid.*, p. 28.

9 Ferdinand de Saussure, *op. cit.* p. 41.

10 Un autre ouvrage fondamental est celui de Charles Vossler, *Langue et culture de la France*, Paris, Payot, 1953.

11 R. Anthony Lodge, *Le Français, histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard, 1997, p. 185.

socioculturelle associée à l'écrit perdurera, la question de l'éventuelle « langue littéraire » demeurera d'une manière ou d'une autre pertinente. Jamais il ne sera absurde de la poser, même s'il est parfois difficile d'y répondre. La solution consiste nous semble-t-il donc à faire de cette notion une manière de curseur à déplacer le long de l'histoire de la langue en acceptant de lui donner chaque fois des contours, une consistance et des champs d'application différents. Etrange méthodologie, mais qui paraît la seule possible, si l'on ne veut pas tomber dans les pièges de la téléonomie ou de la mythologie littéraire.

A ce titre, un regard plus précisément linguistique sur les variétés de langue employées dans la littérature semble évidemment nécessaire, indépendamment de la prise en compte du projet créateur, et loin du fantasme de l'écrivain démiurge exploitant la langue au maximum de ses possibilités, ou en révélant le potentiel. C'était un peu le pari du colloque initié par le G.E.H.L.F que d'avoir voulu, via les situations particulièrement propices que constituent les moments de changement linguistique¹², explorer ces micro-territoires. Au total, la lecture d'ensemble des contributions révèle bien la variabilité extrême des paramètres que nous évoquons, ainsi que la présence constante, dans toutes les situations examinées, d'un déjà-là, d'un déjà-connu qui fonctionne de manière conventionnelle, stéréotypique, formante, comme on voudra, comme une physionomie nettement visible, indépendamment des projets créateurs, et face à laquelle les démarches créatrices doivent prendre position, entre les deux pôles extrêmes que sont la récupération et la contestation. Ces physionomies se déclinent en termes de lexique, de syntaxe, de phraséologies, de patrons du propos, de structuration textuelle, etc.

Nous avons évoqué les conditions socio-pragmatiques de l'exercice de la littérature. Un autre des enseignements du colloque a été à ce titre de mettre en évidence le rôle majeur des supports, plus généralement des conditions d'exercice des genres, au sens large. De ce point de vue, on peut réserver une place prépondérante à deux facteurs.

La permanence paradoxale des notions de genre, tout d'abord, en dépit de la multiplication des projets intermédiaires, ou des « techniques mixtes », comme on dirait dans les arts plastiques. La création de nouveaux genres, et par là-même de nouvelles micro-langues littéraires est un phénomène récurrent dans l'histoire, comme l'a montré le colloque, et c'est un phénomène auquel la production contemporaine n'échappe pas, ce qui suffirait en soi à assurer de la légitimité à l'approche. Dans leur panorama de la langue française entre 1945 et 2000 qui fait suite aux volumes de Brunot¹³, Bernard Cerquiglini et Gérard Antoine ont choisi de confier à des auteurs séparés la rédaction de chapitres sur la « langue du théâtre », la « langue poétique » et la « langue du roman », par exemple. En dépit de son caractère très conventionnel, cette subdivision, à notre sens, se défend, s'agissant des phénomènes que nous évoquons. De manière explicite (rattachement annoncé) ou implicite (sous diverses formes allant de l'insertion au pastiche en passant par l'allusion, et tous les niveaux du jeu littéraire), les genres font signe, dans la langue littéraire.

La place à réserver à l'oralité, enfin, est très difficile à évaluer en dehors de l'action même de l'oralité. La présence, à l'intérieur de la dimension de l'écriture, d'un rapport particulier à l'écrit ou à l'oralité, est visiblement un phénomène qui a sa pertinence linguistique, dans la littérature contemporaine.

Du régime des « Belles-Lettres » à celui de la « littérature »

Nous avons dit que l'apparition de la lexie « langue littéraire » était somme toute tardive, dans le contexte culturel français. Le fait marquant est surtout qu'elle suive d'assez près la fin du régime des « Belles-Lettres »¹⁴. On le sait, entre le début du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle en effet, la problématique de la « langue littéraire » ne saurait se poser en tant que telle,

¹² Et à ce titre, on reprécisera ici qu'il s'agit bien d'opposer la notion de *changement linguistique* à celle d'*évolution* ou de *formation* de la langue.

¹³ Gérard Antoine, Bernard Cerquiglini, *Histoire de la langue française 1945-2000*, Paris, CNRS Editions, 2000.

¹⁴ Voir Philippe Caron, *Des Belles-Lettres à la littérature. Une archéologie des signes du savoir profane en langue française*, Paris/Leuven, Peeters, 1992.

indépendamment du rapport à la rhétorique ou à la rhétoricité, de la codification des genres et des « styles », et du rapport au marqueur « poétique ». Les deux premiers paramètres permettent aux rhétoriciens de la seconde moitié du XVIII^e siècle d'enfermer les pratiques « littéraires » dans un système clos et intelligible, comme l'est par exemple celui de Batteux. Les traités de Du Marsais sont fondés sur l'exemplarité de la rhétoricité de certains textes littéraires.

Par ailleurs, on sait bien que, s'il n'y a pas de « langue littéraire » à cette époque, les dictionnaires recourent volontiers au marqueur « poétique » pour décrire des phénomènes lexicaux tels que l'existence de doublets. Les phénomènes syntaxiques, hormis peut-être les questions de la place de l'épithète et de l'ordre des mots, sont moins fréquemment l'objet de commentaires. L'existence de ces spécifications lexicales (*coursier* pour *cheval*, *onde* pour *eau*, *penser* pour *pensée*, etc. – parfois portant sur un phonème seulement, comme dans le couple bien connu *zéphyr / zéphyre*) induit un clivage très visible dans les productions. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, surtout, on peut véritablement dire qu'il existe en France une « langue poétique » non seulement perçue et mise en œuvre, mais décrite et enseignée, face à laquelle les projets expressifs doivent prendre position. Gageons qu'une partie significative de ce que nous pouvons éventuellement décrire aujourd'hui comme « langue littéraire » est un avatar passé par différents cribles de certaines particularités de cette époque.

Entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle, s'est produit ce que Jacques Dürrenmatt appelle une « dérive » du lexique poétique, dérive dont les dictionnaires qu'il a étudiés nous apportent quelques témoignages. L'ancienne langue poétique survit, mais sa poéticité s'altère sous l'influence de plusieurs paramètres, parmi lesquels « la volatilité des modes littéraires », peut-être plus sensible alors qu'auparavant, « la tendance de tout un pan de la poésie sérieuse à verser dans l'emphase », ainsi qu'au « travail de déstabilisation des formes burlesques »¹⁵. L'inversion des polarités, en effet, de l'expression littéraire « sérieuse » vers le burlesque, l'outrancier, l'emphatique ou le parodique, est un des traits récurrents de la « langue littéraire ». Cette inversion a longtemps été décrite sous le nom d'emploi *plaisant*. Danielle Bouverot, dans son enquête sur le marqueur « littéraire » ou « litt. » dans le TLF, relève la présence fréquente d'un marqueur cumulant, « Littéraire et ironique » ; la plupart du temps, il s'agit des mots qui sont le mieux passés dans la langue commune¹⁶.

Si la première moitié du XIX^e siècle est l'époque qui voit apparaître ce qu'on va appeler explicitement, désormais, « langue littéraire », cela est dû pour une bonne part à l'altération significative qui a touché le vocabulaire « poétique » en quelques décennies. Le XIX^e siècle est aussi le moment où le marqueur *Littéraire* se substitue au marqueur *Poétique* dans les dictionnaires. Face à cette altération, une solution possible : la perversion de l'adéquation entre la langue et le genre. C'est ainsi que Chateaubriand est parfois considéré comme le premier à faire passer massivement dans la prose des mots de l'ancien lexique poétique, inventant ainsi une nouvelle prose littéraire française¹⁷. Ce geste transgressif lui sera reproché par Stendhal, par exemple, qui trouve déplacé l'emploi en prose de *cavale* pour *cheval*, par exemple. Stendhal (si l'on excepte le pastiche d'*Armance*) comme Nerval s'efforceront de puiser dans la langue ordinaire, de tous les jours, pour contourner ce problème. Baudelaire s'attachera lui aussi à pervertir la relation entre la langue employée et la chose décrite. Il s'agit alors de « sauver » la langue littéraire en lui faisant remonter la pente du burlesque, dans une démarche qui a quelque chose de rétrograde historiquement, mais d'avant-gardiste dans le propos. Cette « modernité » lance à la langue littéraire un nouveau défi : celui de parvenir à être « sérieuse »¹⁸.

Petit coup d'œil enfin sur un autre moment d'expérimentation esthétique sur la langue littéraire : la

¹⁵ Jacques Dürrenmatt in Françoise Berlan, éd., *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2006, p. 43.

¹⁶ Danielle Bouverot, *ibid.*, p. 25-33.

¹⁷ Voir à ce sujet la contribution de Aurelio Principato, *ibid.*, p. 129-144.

¹⁸ Voir également, sur ces questions, M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale* (chapitre « La poétisation du mot chez Victor Hugo », Paris, Flammarion, 1971 ; et J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, nouv. Ed., Paris, PUF, 2001.

fin du siècle, avec la vogue de l'écriture « artiste ». Danielle Bouverot note, dans l'article précédemment cité qu'une bonne partie des mots du TLF portant la marque « Littéraire » sont empruntés à Huysmans. Il s'agit souvent de néologies, de calques du latin (*contumélie*, *corruscation*, *dolence*) ou de cas de substitution de suffixes (*chamaillis* pour *chamaillerie*, *strideur* pour *stridence*, etc.). On est loin, alors de l'aspect de codification qui était associé à l'ancienne langue « poétique ». Ce que Huysmans « littérarise », comme langue, est souvent une langue pédante, archaïque, rare, didactique, repassée par un jeu qui mime le code plutôt qu'il ne le suit. Cet élément de post-modernité, pourrait-on dire, va à l'encontre des préceptes de l'ancienne langue « littéraire », réticente précisément à l'endroit de tout ce qui est proposé par Huysmans. Ici encore, il y a un aspect transgressif dans la démarche, mais cet aspect est d'autant plus intéressant pour notre propos qu'il porte sur la langue elle-même, en tant qu'elle fait signe, et sur le signe même de la « littérature ». Cette inflexion donnée au travail sur la « langue littéraire » demeure d'une grande actualité ; nous y reviendrons.

D'une paradoxale survie

Aujourd'hui, à l'orée d'un siècle qui s'ouvre après quasiment dix décennies d'expérimentations littéraires ininterrompues, la question est légitime de se demander ce qu'on peut bien appeler « langue littéraire », et s'il en reste véritablement quelque chose d'exploitable dans l'approche des productions.

Et ici, la réponse que nous proposons est indiscutablement : oui. Oui, et de quelle manière, et avec quelle force, quelle étendue, largement au-delà, même, de l'exercice de la littérature. Une enquête indispensable, si l'on voulait véritablement essayer de décrire la physionomie de la langue littéraire aujourd'hui, serait d'examiner de quelle origine, dans les traditions discursives, est tel ou tel mot – construction, trait de syntaxe – visiblement perçu aujourd'hui comme « littéraire ». S'agit-il d'un trait relevant de l'ancienne langue « poétique » ? D'un trait de la manière de *koinè* littéraire qui s'est développée en prose au XIX^{ème} siècle ? D'un avatar couronné de succès d'un geste individuel de littérarisation, par un procédé tel que ceux utilisés par Huysmans ? Il y a à parier que la « langue littéraire » d'aujourd'hui est un mixte de tout cela.

Une autre solution – beaucoup plus simple, et c'est celle que nous adopterons ici – consisterait à essayer de se représenter, de manière fonctionnelle, pour ainsi dire, quels sont les contours de la langue littéraire imaginaire à laquelle tel ou tel écrivain adosse son écriture. Nous ferions de la « langue littéraire », alors, non pas une langue d'usage, mais une variété de l'imaginaire linguistique, particulièrement actif, certes, que cela soit dans un sens positif ou négatif, lorsqu'il s'agit d'écrire.

Une des caractéristiques du XX^{ème} siècle est en effet la déconnexion croissante que l'on y observe entre les démarches ou pratiques que l'on relie à la « littérature » et l'usage d'une éventuelle « langue littéraire ». Cette dernière, il faut bien l'avouer, fait bien souvent figure de repoussoir. On n'est plus au temps où, pour faire un bon roman, on pouvait se couler avec sécurité dans le moule accueillant d'une narration bien conduite et servie par un patron lexical et syntaxique du propos propre à donner immédiatement l'impression de littérature. A le faire – ce qui se fait tout de même quantitativement beaucoup – , un écrivain gâcherait aujourd'hui ses chances d'accéder à l'univers restreint de la « vraie » littérature, du moins en France. Une certaine pensée de la littérarité formelle et de la praxis littéraire a accompagné continûment la critique littéraire durant tout le XX^{ème} siècle, faisant peser l'expérimentation langagière comme une sorte de contrainte sur les usages.

Le XX^{ème} siècle n'a pas dérogé, non plus, à la règle qui veut que les usages littéraires se ramifient sans cesse. Le phénomène a même semblé aller en s'amplifiant. C'est ainsi qu'il a vu l'apparition de ce qu'on pourrait appeler des « langues littéraires spécialisées ». Comment proposer au public aujourd'hui un polar, par exemple, sans utiliser le mot *flingue*, ou l'un de ses équivalents ? Il semblerait curieux d'écrire : *il se saisit de son revolver...* Les usages du passé simple et du présent pour conduire la narration font partie de ces traits qui créent aujourd'hui des sous-genres du roman assez nettement identifiables, et que l'on peut voir confirmés par des créneaux éditoriaux. La

poésie, de son côté, qui se signale par un renouveau notable, mais assez hétérogène¹⁹, est elle aussi caractérisée par une langue particulière où, si l'on ne retrouve plus de « marquage poétique », on relève toutefois des faits de langue tout à fait spécifiques, souvent éloignés, précisément, des codes et des procédés de la « langue littéraire ». Et ici encore, c'est parfois le rapport à la « langue littéraire » qui crée des sous-genres ou des écoles. Enfin, les paramètres d'identité travaillent le consensus traditionnellement ménagé autour de la littérature et de sa langue²⁰.

Au total, malgré tout, force est de constater que, en dépit de plusieurs décennies d'expérimentations formelles et de remise en cause de toutes les formes de codification scripturaire, on peut considérer que la langue littéraire survit de manière paradoxale. Elle a même de beaux jours devant elle si l'on considère à quel point nombre d'écrivains aujourd'hui, quitte à se couper d'une partie significative de leur public possible, écrivent une langue *très* littéraire. Les filiations avec Proust et Gracq sont nombreuses, et l'on assiste, dans la production contemporaine, à une exhibition fréquente de signes de littérarité. Ceux-ci sont délivrés avec, dans l'esprit, une communauté de partage plus ou moins large (étroite pour les écritures « blanche » ou « écrue » brocardées par Pierre Jourde²¹, plus large lorsqu'il s'agit de remonter aux anciens prestiges de la prose poétique).

Venons-en maintenant à deux exemples – il y en aurait bien d'autres – d'attitudes envers la « langue littéraire » qui commandent, à leur manière, une démarche créatrice.

On sait que, durant l'été 1973, Valère Novarina tint une sorte de « journal de démolition de la langue française », entreprise thérapeutique qui sera plus tard publiée sous le titre *Le drame dans la langue française*²². En voici un extrait : « Que tout le problème est de la Evacuation des écrits, du circuit papelardier, l'apprentissage du beau parler en correction, de la élymation et corrigement du texte du propre vers le brouillon, de l'habitude de l'écriture à l'école, de la mise au propre, de la rature et de la reprise du brouillon, du tissage et de l'apprentissage des-les écritures dans les écoles. Il tient son cahier comme un saligot. Il écarte, il retisse les tissus du langue. Détruire l'apprentissage. Evacuer, vider la langue. Verber, ouvrir, réopérer le jour où j'ai appris la parole »²³. Jouer la parole contre la langue, donc : telle sera désormais l'entreprise de Novarina, et même le signe de son entrée en littérature. Et la question de la « langue littéraire », des pratiques scripturaires, semble bien évidemment au centre de cette fonctionnalité de la *langue* contre laquelle Novarina s'élève. Ecrire sans écrire : c'est pour lui tout le problème ; enjeu qui traverse une partie significative des démarches les plus contemporaines, souvent reversées, malgré le support écrit, du côté de l'oralité.

Cependant, qu'on ne s'y trompe pas, la « langue littéraire » de Novarina, ce n'est pas nécessairement celle de la littérature. C'est surtout celle des médias et de la communication. « Parler n'est pas communiquer, écrira-t-il plus tard [...]. Dans la communication médiatique, il ne s'échange que des phrases mortes »²⁴. La littérature, en tant que parole, a donc pour mission, selon lui, de défaire ce processus historique de formation d'un langage plat, convenable, adapté aux nécessités de l'écrit. « Rabelais, écrit-il, entraîne très loin, très en arrière, très en avant de notre français actuel, plat, linéaire, très loin de cette petite langue française guindée de la radio, qui est comme une petite-bourgeoisie qui s'étrique, un pauvre petit idiome laïc, un espéranto de plus en plus étroit »²⁵. La référence à Rabelais n'est pas anodine. Comme Huysmans plus tard, Rabelais est l'un de ceux qui ont le plus cherché à avoir un geste littéraire personnel, vis-à-vis de la langue. Bien

19 Voir Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils. Panorama de la poésie française d'aujourd'hui*, Paris, Presse Pocket, 2006.

20 C'est ce que Lise Gauvin, après avoir traité de « la modernité expérimentale », appelle « manifester la différence » (*La Fabrique de la langue*, Paris, Le Seuil, 2004).

21 Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002. Voir également Bruno Blanckeman, *Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.

22 Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., [1989] 2007. Ce texte a été mis en rapport par F. Calas avec l'esthétique générale de l'œuvre de Novarina dans « Création linguistique et langue littéraire : *drame* ou *opérette* dans l'œuvre de Valère Novarina », in Françoise Berlan, éd., *op. cit.*, p. 529-541.

23 *Ibid.*, p. 42.

24 *Notre parole* [1986], *ibid.*, p. 233 et 236.

25 *Chaos* [1988], *ibid.*, p. 223.

des procédés qu'on trouve chez Novarina (re-suffixation, effets de paradigmes, etc.), font partie de la « boîte à outils », si l'on peut dire, expérimentée avant lui par ces deux illustres prédécesseurs. Sa démarche montre que, paradoxalement, une littérisation artificielle de la langue peut être une arme de guerre contre la langue littéraire.

Le cas de Pierre Michon est très différent. Tandis qu'il passe auprès de beaucoup comme l'un des représentants de la langue littéraire dans ce qu'elle a de plus élaboré, de plus « classique » aussi, Pierre Michon a souvent dénoncé l'espèce de malentendu qui s'est ainsi créé. A un interlocuteur qui lui dit : « Mais vous savez qu'on présente parfois votre travail comme une entreprise de restauration d'une littérature éclatante, qui retrouverait le lustre de la langue et de la rhétorique anciennes, après les prétendus errements des avant-gardes », il répond : « Ce n'est pas une restauration : les écarts de langage sont multiples, la rhétorique est brisée sans cesse. Les langues de Claudel ou de Bossuet me plaisent considérablement, mais il me semble que je les casse. Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? J'ai beaucoup lu les avant-gardes, les gens de Tel Quel, par exemple, dans les années 60. Les avant-gardes nous ont à la fois empêchés d'écrire et ont fait, peut-être, que nous n'avons pas écrit n'importe comment »²⁶. Et de faire l'éloge de ce « goût », de ce « style » qu'ont tenus Artaud comme Louis-René Des Forêts, et qui permettent selon lui d'éviter les deux pièges majeurs que sont le « relâchement » et le « retour ».

Quelques années plus tard : « C'est bizarre cette histoire de langue, le bien-écrire, les pointes d'aiguille... Toute cette louche étiquette de styliste qu'on veut me faire endosser, qu'on me le reproche ou qu'on m'en félicite, je ne me reconnais pas trop là-dedans. C'est peut-être par hasard que j'ai pris cette façon-là, cette main à plume précisément et pas une autre, c'est très circonstancié au départ, et maintenant je ne peux plus m'en débarrasser »²⁷. Pour lui, l'origine de ce mouvement est clairement à situer dans l'entreprise des *Vies minuscules*, où l'objectif était d'« installer ces vies dans l'écart le plus grand entre leur référent minable et les grandes orgues dont je jouais pour rendre compte de leur nullité ». La langue littéraire n'a de sens, dans le projet de Michon, que parce qu'elle est un « processus de positivation du rien », comme il le dit, une manière de magnifier une réalité atterrante et d'échapper par là au nihilisme. La démarche n'est pas très éloignée de celle de Genet. Et le fait est que, des *Vies minuscules* à *Trois auteurs*, il y a une constance de ce paradoxe : la coexistence de la splendeur et du ratage. Et la présence étrange de cette « langue morte » avec laquelle il s'agit de « draper le visible »²⁸. Il ajoute : « Je dis langue morte parce que les langues littéraires le sont toujours, même si c'est de l'argot comme dans Céline. Mais nous lisons tous cette langue que nous ne parlons pas, et c'est parfait ainsi. Deleuze a dit tout ça très bien : seule est littéraire une langue morte traitée comme une langue vivante, ou une langue vivante traitée comme une langue morte »²⁹.

Voilà qui ne saurait mieux décrire la fonctionnalité de ce niveau insaisissable dans l'expérience de la *langue littéraire* dans les pratiques. Le point de vue de Michon rend bien sensible que l'on ne commence à pouvoir parler dans sa plénitude de langue littéraire que lorsqu'on altère sa valeur d'usage.

Toutefois, dans ses entretiens, Pierre Michon donne aussi une autre clé à cette présence de la langue littéraire dans son œuvre comme arrière-fond mental, une clé qui intéresse l'historien : celle de la formation. A son interlocuteur qui lui dit : « je ne pensais pas comme vous que la littérature était inaccessible », il répond : « Sans doute parce que vous n'êtes pas de Mourioux dans la Creuse : la langue, le bel écrit ne vous étaient pas refusés. J'ai l'impression parfois que beaucoup d'écrivains de notre génération, ceux de chez Verdier et d'autres qui sont originaires de trous perdus dans la campagne et en banlieue sont tous dans ce cas : comme des métèques, des immigrés de l'intérieur. On est peut-être les derniers rejetons pauvres de l'école laïque : ceux qui apprenaient en classe Racine et Hugo comme une langue étrangère. Cette littérature, cette belle chose qui n'était pas à

26 Entretien avec Michel Jourde et Christophe Musitelli, 1993, in Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 96.

27 Entretien avec Thierry Bayle, 1997, *ibid.*, p. 145.

28 Entretien avec Daniel Nadaud, 1992, *ibid.*, p. 62.

29 *Ibid.*

nous, nous avons voulu violemment nous l'approprier »³⁰.

Paramètre probablement décisif dans l'histoire langagière que ce besoin d'appropriation. Par celui-ci les physionomies langagières se trouvent d'une certaine manière confortées. Face au tournoiement incessant des usages, il existe toujours une dimension de la langue qui est vecteur d'altérité en ce qu'elle sert avant tout de support à des représentations et des désirs. C'est en cela que l'imaginaire linguistique³¹ et une certaine idée de la langue littéraire peuvent se rejoindre.

En guise de (rapide) conclusion, suggérons trois pistes. La première – nous espérons l'avoir montré – est qu'il est important, d'un point de vue théorique, de détacher l'opérativité de la notion de langue littéraire de l'approche stylistique de la littérature. La deuxième, de nature historique, est que l'histoire langagière du français écrit a, semble-t-il, été marquée par des césures importantes qui redéfinissent significativement, chaque fois, le territoire de la langue littéraire. A ce titre, la rupture qui a fait passer du régime des « Belles-Lettres » à celui de la littérature est, selon nous, capitale. A sa manière, l'invention de nouveaux modes de « littérisation » de la langue au XIX^e siècle est une réponse donnée à cette césure. Un siècle et demi plus tard, nous vivons sur ce double héritage. Enfin, troisième suggestion concernant le contemporain, qui est aussi une forme de suggestion méthodologique : si, comme nous le pensons, la « langue littéraire » est loin d'avoir disparu du paysage aujourd'hui, et se caractérise au contraire par sa paradoxale survie, c'est peut-être en grande partie à son rôle de formant dans l'imaginaire linguistique qu'elle le doit. La langue littéraire ne fait pas tout l'imaginaire linguistique, certes, mais elle en constitue une part très attractive, comme on l'a vu avec Pierre Michon. C'est à sa préexistence que, bien souvent, l'on doit d'écrire.

Gilles Siouffi
Université Paul Valéry (Montpellier III)/IUF

30 Entretien avec Marianne Alphant, 1994, *ibid.*, p. 101.

31 Le sens que nous donnons ici à l'expression est, nous l'espérons, suffisamment apparu. Pour une synthèse de points de vue, voir Anne-Marie Houdebine, éd., *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.