

UN ÉTAT « JUVÉNILE » DE L'ÉCRITURE : L'EXEMPLE D'ALBERT CAMUS ET DE MARGUERITE DURAS

Ilaria VIDOTTO

1. INTRODUCTION

Camus revient aux grands principes du XVIII^e siècle : choix et mesure. Systématiquement, il pratique la pauvreté du vocabulaire, la simplicité de la phrase, l'économie stricte dans l'emploi des procédés de style.¹

[Duras écrit] dans une langue violemment pauvre, à la syntaxe parfois cisaillée : lexique restreint, beaucoup de redites, peu d'adjectifs et d'adverbes, peu de subordinées [...] une prose terne, des énoncés piètres évidés de tout éclat.²

On aura reconnu, dans ces propos, le profil familier du style d'Albert Camus et de Marguerite Duras, tel qu'il s'observe dans leurs œuvres majeures. N'importe quelle page de *L'Étranger*, ou des romans durassiens des cycles « indien » et « atlantique », valident un diagnostic que l'on peine, cependant, à appliquer aux commencements littéraires de deux auteurs³. Un coup d'œil à l'incipit des *Impudents* (1943), premier roman signé Marguerite Duras, ou de *La Mort heureuse* – œuvre que le jeune Camus acheva en 1938, mais ne publia pas – permet en effet de constater que leur plume ne pratiqua pas d'entrée de jeu « l'économie stricte » des moyens qui caractérisera une phase plus avancée de leur trajectoire. Il fut d'abord un temps où Duras céda à l'attrait des adjectifs et des comparaisons, tout comme il fut un temps – à peu près le même, du reste, car les deux romans furent composés à peu d'années de distance – où Camus connut la tentation de l'amplification syntaxique et de la profusion lexico-figurale.

Cette « préhistoire » stylistique étonnante, et pour cela (trop) vite considérée comme la marque de l'« inexpérience expressive »⁴ propre aux débutants, se comprend mieux si, au lieu de l'opposer à la « blancheur » des écrits ultérieurs,

on l'aborde en tant que manifestation de la tendance hyperbolique qui serait consubstantielle à un état *juvénile* de l'écriture, par-delà la singularité des trajectoires individuelles⁵. Bien entendu, on ne peut ramener à ce seul principe d'explication des observables qui, chez l'un comme chez l'autre, sont le produit de multiples conditionnements. Le souvenir de la belle langue de l'école, un certain imaginaire néo-classique du style (actif surtout chez Duras), ou encore la force d'attraction du modèle de la prose poétique ont aussi leur part dans l'apparition de certains élans scripturaux qui feront par la suite l'objet d'une épuration quasi intégrale. Nous croyons cependant que les éclairages gagnent en pertinence s'ils sont non pas alternatifs mais concomitants, et que l'hypothèse d'un style qui tendrait naturellement à l'amplification *parce que* « de jeunesse » permet aussi de mieux évaluer le poids des facteurs exogènes que nous venons de mentionner.

2. LA MORT HEUREUSE OU LES ÉLANS (JUVÉNILES) DE LA PHRASE

Dans les études stylistiques consacrées au lyrisme camusien⁶, tournées de préférence vers les essais qui composent *L'Envers et l'Endroit* et *Noces*, *La Mort heureuse* n'est guère mentionnée. Un tel silence a pourtant de quoi surprendre : non seulement la rédaction de l'histoire de Mersault est contemporaine des essais, comme le prouve la circulation de phrases et d'images consignées d'abord dans les Carnets⁷ ; il apparaît surtout que, entre 1936 et 1938, le changement de genre n'entraîne pas de changements flagrants de plume chez Camus. Son écriture fictionnelle fait état, à cette époque, d'une veine figurale tout aussi

5. Notre hypothèse s'ancre dans la formalisation du caractère et du style juvéniles que propose la *Rhétorique* aristotélicienne ; après avoir décrit l'*ethos* juvénile comme enclin aux emportements et aux excès, dans le livre III Aristote tisse un lien explicite entre cet *ethos* et le procédé de l'hyperbole, qui a « un caractère juvénile car [elle] manifest[e] l'emportement ». *Rhétorique*, III, 11, 1413 a1 et b1, Paris, Flammarion, 2007, p. 486. Cette association sera reprise par Dumarsais et, à sa suite, dans certains ouvrages du XIX^e siècle, tels *Leçons de rhétorique* de Blair (1783) ou la *Rhétorique appliquée* de Guyet (1850). Henri Morier présente, quant à lui, l'hyperbole comme une figure qui « est dans la bouche de tout le monde, mais surtout des jeunes gens (soucieux de passer pour des héros) et des jeunes filles (soucieuses de faire valoir leur exceptionnelle sensibilité) » (1961 : 495).

6. Une synthèse à ce sujet est à lire dans Lévi-Valensi et Spiquel (1996).

7. Voir A. Camus, *Carnets 1935-1948, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 795-873.

1. Bruneau (1953), cité par Philippe (2013a : 120).

2. Burgelin (2000 : 8).

3. Le rapprochement que nous proposons entre Camus et Duras, deux auteurs que tout oppose en apparence, s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus ample sur la catégorie « d'œuvre de jeunesse », réflexion qui, à travers la confrontation entre des parcours individuels différents, vise à dégager des traits communs, des affinités permettant de mieux cerner la jeunesse comme « moment » de l'écriture.

4. Et ce non seulement par les critiques (la formule provient de la notice d'A. Abbou à *La Mort heureuse, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1446) mais par les auteurs eux-mêmes ; si Camus admet « qu'à 22 ans, sauf génie, on sait à peine écrire », Duras considère que son premier roman est « très mauvais » (*Réalités*, 1963, cité dans « Autour des *Impudents* », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 152-153).

abondante, ainsi que d'un travail poussé sur le lexique, simple mais riche, chargé d'exprimer le trop-plein des sensations face à la puissance de la nature algérienne. Or ce qui distingue et caractérise en propre le roman, c'est que l'intensification langagière résulte aussi du traitement de la syntaxe. L'apparition régulière – en alternance avec de nombreuses phrases brèves ou moyennes – de configurations phrastiques distendues, gonflées sur la gauche ou étirées vers la droite, concourt à l'amplification lyrique de la prose romanesque camusienne, et signale en outre une volonté de littérisation plus nette par rapport aux essais, où les phrases très développées sont, en général, plutôt rares. Nous allons donc illustrer les procédés d'accroissement syntaxique qui confèrent à maintes phrases de *La Mort heureuse* une tonalité intense et éloquente, et qui font tout d'abord de ce roman, avant de constituer le soubassement génétique de *L'Étranger*, une œuvre de jeunesse d'Albert Camus.

2.1. L'amplification « scolaire » des phrases moyennes

La palette des réalisations phrastiques de *La Mort heureuse* est assez variée, ce qui contribue sans doute à l'hétérogénéité des tons et des formes relevée par la critique⁸. Si les phrases brèves sont bien représentées, et semblent même prédominer à certains endroits de la narration⁹, la syntaxe de *La Mort heureuse* témoigne plus généralement d'une dynamique amplificatrice. Voici un premier exemple, situé à l'incipit du roman :

On était en avril et il faisait une belle matinée de printemps étincelante et froide, d'un bleu pur et glacé, avec un grand soleil éblouissant mais sans chaleur. (*MH*, p. 1105)

Le principe de dédoublement préside à l'augmentation du volume phrastique ; il intervient aussi bien au niveau supra-syntagmatique – la phrase s'articulant autour de deux noyaux propositionnels coordonnés, d'ampleur inégale – qu'au niveau intra-syntagmatique. Le travail d'enrichissement lexical qui affecte la droite de la seconde proposition fait appel à trois groupes caractérisants, composés chacun d'un doublet d'épithètes. Le parallélisme syntaxique s'accompagne en plus d'une nette redondance sémantique : chaque couple se compose en effet de deux qualificatifs de polarité opposée, mais en relation de synonymie croisée (*froide, glacé, sans chaleur / étincelante, pur, éblouissant*). L'exposition qui en résulte permet d'insister sur le contraste des perceptions liées à la lumière du soleil et à la froideur de l'air. On perçoit ici l'intention de Camus de souligner, quoiqu'avec mesure, la « gloire de ce matin du monde » (*MH*, p. 1105) qui marque un tournant capital dans la vie de Mersault : ce dernier s'apprête en effet à tuer l'infirmier

8. « *La Mort heureuse* fait appel à des modes d'écriture différents qui, pris séparément, seraient parfaitement légitimes mais dont l'usage effectif accroît la disparité et la dispersion du texte. » Lévi-Valensi (2006 : 487).

9. Voir le récit du dimanche de Mersault, où le sentiment d'absurdité qui accable le personnage s'exprime aussi à travers la juxtaposition de courts segments phrastiques (*MH*, p. 1114-1115) ; nos citations proviennent de l'édition Pléiade déjà citée. Ce passage sera d'ailleurs repris, avec peu de changements, dans *L'Étranger*.

Zagreus, autrement dit à renaître à la vie, en donnant la mort.

La densité adjectivale et l'agencement des expansions selon de prudents balancements sémantiques montrent ici que l'amplification se ressent très fortement de l'exercice scolaire homonyme, que Camus a dû encore pratiquer dans les établissements algériens des années 1920. Puisqu'elle consiste à développer l'énoncé minimal fourni par l'enseignant en y ajoutant des éléments descriptifs et circonstanciels, l'amplification des écoliers repose très largement sur des doublets épithétiques, qui forment volontiers des collocations¹⁰. L'emploi systématique par Camus de ce procédé (que nous retrouverons sous la plume de Duras) prouve que l'écriture du romancier débutant tend encore, dans une certaine mesure, vers le prototype de langue littéraire promu par l'institution scolaire, lequel admet un recours calibré aux procédés d'ornementation.

Cela étant, la variante institutionnelle du français littéraire n'est pas le seul horizon stylistique à l'œuvre dans *La Mort heureuse*. L'interrogation métaphysique sur la volonté du bonheur, sur les conditions d'une adhésion pleine et entière à la vie, qui sous-tend l'intrigue quelque peu décousue du roman, ainsi que la faible transposition de plusieurs épisodes autobiographiques, révèlent des exigences expressives plus personnelles. Le souci de la belle prose cède souvent le pas à un épanchement lyrique dont les répercussions se font particulièrement sentir au niveau syntaxique. Chargée par l'écrivain de traduire « dans son emphase même la complexité de ce qu'alors [il] ressentait »¹¹, la phrase camusienne se déploie alors selon une logique accumulative moins codifiable.

2.2. L'amplification lyrique des phrases longues

L'accroissement quantitatif des nombreuses phrases longues du roman recourt, de préférence, à l'addition linéaire de constituants assignés à une même position syntaxique, rattachés à un même support et faisant bloc en tête ou en fin de phrase :

Et de suite ils s'élançèrent à sa poursuite, noyés dans le bruit et la poussière, haletants et aveugles, juste assez lucides pour se sentir transportés par l'élan effréné de la course, dans un rythme éperdu de treuils et de machines, accompagnés par la danse des mâts à l'horizon, et le roulis des coques lépreuses qu'ils longeaient. (*MH*, p. 1109)

Dès lors que le nombre des groupes apposés dépasse le seuil d'équilibre des trois unités, l'allongement de la phrase devient sensible et la dilatation énumérative apparaît moins cadencée, presque haletante. Bien qu'agencées toujours selon un (vague) crescendo, les différences dans les masses volumétriques des appositions atténuent la perceptibilité de la cadence majeure, si bien que la respiration plus heurtée

10. « L'importance des doublets dans l'écriture scolaire a autant à voir avec la recherche de la cadence de la "belle phrase" qu'avec la stricte vérité de l'impression ». Kaës (2020 : 255). Voir aussi Chervel (1987 : 21-34 ; 1999).

11. A. Camus, « La mort dans l'âme », *L'Envers et l'endroit, Œuvres complètes*, I, éd. citée, p. 57.

de la phrase reproduit « l'élan effréné de la course » dans laquelle se lancent Mersault et Emmanuel. Mis à part le groupe prépositionnel en quatrième position, la nature des éléments ajoutés à droite du noyau minimal ne varie pas. Pour enrichir la caractérisation des deux personnages au cœur de la scène, Camus recourt massivement à l'adjectif, sous la forme d'une épithète complétement (*lucides*, suivie du groupe infinitif), d'un doublet d'épithètes ou de participes adjectivaux expansés. L'inflation caractéristique est en outre renforcée par les parallélismes qui découlent du redoublement intra-syntagmatique : ceci confère à l'accumulation une allure moins erratique et produit en même temps une ultime relance à la fin de la phrase, propre à soutenir un effet de clausule.

Le gonflement de la syntaxe est ainsi à l'origine d'une intensification thymique du propos, dont témoignent également des choix lexicaux orientés vers le haut degré (*noyés, aveugles, effréné, éperdu, lépreuses*), ainsi que le travail sur l'image, certes peu original, dans la dernière apposition. Apparaissant au début de l'analepse qui retrace l'existence de Mersault jusqu'au meurtre de Zagreus, cette scène a une valeur programmatique et agrège plusieurs éléments du roman : la chaleur écrasante de l'été, la contemplation de la mort (avant sa course éperdue, Mersault a assisté à l'accident d'un ouvrier du port) à laquelle fait suite une déflagration de vie chez le personnage. Chargée d'exprimer l'explosion des forces physiques et d'illustrer ainsi le désir de vivre que réprime, chez Mersault, la misère aliénante du quotidien, la teneur hyperbolique de la phrase illustre aussi la poussée organique d'un style qui s'affranchit du carcan scolaire et s'oriente vers un autre régime de littéarité, proche de la prose poétique. La comparaison de ce passage avec le premier jet que Camus avait d'abord noté, en style télégraphique, dans son carnet, montre bien que l'intégration de la note au roman passe par l'amplification et la poétisation du propos : c'est là un indice évident de l'association, active dans l'imaginaire langagier du jeune Camus, entre la phrase ample et la langue littéraire¹².

L'examen de plusieurs phrases longues de *La Mort heureuse* révèle que la catalyse affectant la syntaxe repose de préférence sur les ressources de la parataxe. Les parallélismes simples et l'alignement, par coordination ou juxtaposition, de segments homologues, eux-mêmes redoublés, sont en effet beaucoup plus fréquents qu'un déploiement obtenu à travers l'imbrication hiérarchique de subordonnées. Grâce à l'étirement par accumulation, la phrase assume une visée synthétique et totalisante :

Il vit alors que sous la maison un passage en voûte menait à la rue. C'était comme si toutes les voix de la rue, toute la vie inconnue de l'autre côté de la maison, les bruits des hommes qui ont une adresse, une famille, des dissentiments avec un oncle, des préférences à table, une maladie chronique, le

fourmillement des êtres dont chacun avait une personnalité, comme de grands battements pour toujours séparés du cœur monstrueux de la foule, s'infiltraient dans le passage et montaient tout le long de la cour pour éclater comme des bulles dans la chambre de Mersault. (*MH*, p. 1140)

La surcharge intéresse ici conjointement le plan syntaxique, avec les parallélismes, et le plan sémantique. L'accumulation affecte le groupe sujet et présente au début une teneur nettement expositive, puisque le premier et le deuxième SN, et même le troisième, communiquent la même information. On remarquera pourtant que la liste se développe par la suite dans le sens d'une restriction particularisante, qui se manifeste avec l'introduction d'un palier subordinatif : les cinq groupes nominaux dépendant du relatif *qui* détaillent autant de trajectoires potentielles et singulières, qui rétrécissent la focale sur des types d'hommes, avant que l'apparition du substantif déverbal « fourmillement » ne nous ramène à la ligne énumérative principale et au niveau d'abstraction premier. Dans l'étirement de la protase, la phrase s'ouvre ainsi à la variété du monde et fonctionne comme une caisse de résonance, l'amplification mimant le brouhaha qui gagne en puissance et ouvrant dans le tissu syntaxique « la fêlure profonde » qui ramène Mersault à la vie.

Si l'horizontalité de la liste domine ici la succession et l'organisation interne des constituants phrastiques, la forme plus complexe du troisième segment montre que Camus n'est pas complètement sourd aux sirènes du style périodique. Il semble au contraire s'y essayer lorsque l'amplification se réalise non plus en empilant les inserts, mais en gonflant leur empan, comme dans ce passage :

À l'idée que cet homme, à la minute même, revoyait les gestes précis de Marthe et sa façon de mettre son bras sur ses yeux au moment du plaisir, à l'idée que cet homme aussi avait essayé d'écartier ce bras pour lire la levée tumultueuse des dieux sombres dans les yeux de la femme, Mersault sentait tout crouler en lui, et sous ses yeux fermés, pendant que la sonnerie du cinéma annonçait la reprise du spectacle, des pleurs de rage se gonflaient. (*MH*, p. 1118)

Le qualitatif l'emporte ici sur le quantitatif, car l'évocation de la « jalousie sexuelle »¹³ de Mersault envers sa maîtresse Marthe ne nécessite que deux groupes prépositionnels, mais assez étirés pour contenir les deux séquences successives de la scène érotique imaginée par le personnage. L'hypozéux et l'anaphore rhétorique rythment l'agrandissement de l'image douloureuse chez le jaloux et, joints à la périphrase grandiloquente qui fait allusion à l'orgasme féminin, ménagent une acmé émotionnelle qui se résout, après deux nouveaux inserts retardants, avec l'apparition de l'apodose. Le gonflement de la période imitant la montée de la colère et des pleurs chez Mersault, on voit bien que l'alliance de « l'évidence et du lyrisme »¹⁴ dans le rendu authentique d'une émotion présuppose, pour le Camus des années 1937-38, le recours à la *copia* syntaxique et figurale – ce qui valide

12. Ceci est d'autant plus frappant que, lorsqu'il sera question d'adapter cette scène au régime « infra-littéraire » de *L'Étranger*, la réécriture opérera un travail exactement inverse, d'élagage des éléments satellites. Pour plus de détails sur la reprise de cette scène, voir Adam (2018 : 101-140).

13. Formule que Camus note à plusieurs reprises dans ses *Carnets*, voir par exemple p. 825 et 827 de l'édition citée.

14. A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Œuvres complètes*, I, éd. citée, p. 222.

la définition du lyrisme comme « mouvement d'élévation et d'emportement de l'être et du langage »¹⁵.

De telles phrases invitent donc à constater que, à l'époque de *La Mort heureuse*, « l'exclusion de l'éloquence du champ de la fiction narrative »¹⁶ n'est pas encore consommée ; de même, la conscience analytique attribuée par Camus à un personnage « qui ne fait dépendre sa vie que de sa propre volonté, à le sens de son destin et accepte sa mort en pleine lucidité »¹⁷ exalte paradoxalement la *libido sentiendi* qui anime Mersault, et l'écriture de son aventure. Que l'évolution de *La Mort heureuse* à *L'Étranger* soit marquée par le gommage des signes les plus évidents d'une langue littéraire vouée à l'expression du moi et au rendu des sensations, renforce la conviction que « les beaux rythmes (envolées et balancements), les grands mots, les adjectifs nobles »¹⁸ sont aussi, et avant tout, les composants d'un certain état du style de Camus, celui de sa jeunesse. Sans renoncer radicalement à la poéticité, qui anime au contraire de nombreuses pages de *La Peste* ou du *Premier homme*, le progrès que le jeune auteur invoque aux lendemains de la parution de *L'Envers et l'endroit*, consistera néanmoins à atténuer la coloration effusive des jeunes années, à rendre la forme moins subjective et « plus extérieure »¹⁹.

3. LES IMPUDENTS, OU LES PASSIONS SAISIES À PLEINS MOTS

Si l'on a pu parler, pour *Les Impudents*, « de la "jeunesse" d'une écriture qui se cherche »²⁰, et qui en se cherchant tombe dans « des maladresses et gaucheries très accusées »²¹, c'est sans doute parce que la plume de Duras est traversée par un mélange de tensions qui se télescopent²². Certains choix expressifs rendent compte, en effet, d'une tendance naturelle à l'exagération dans le rendu des sentiments ; or celle-ci se voit en même temps contrôlée et bridée par l'action conjointe de deux modèles stylistiques extérieurs : d'une part, l'imaginaire du classicisme moderne, incarné par ce que l'on appellera plus tard « le style NRF »²³ ; d'autre part, la prégnance du « français supérieur »²⁴ de l'école.

15. Maulpoix (1989 : 57).

16. Reggiani (2013 : 56).

17. Lévi-Valensi (2006 : 475).

18. C'est ce qu'affirme Jaccottet au sujet du *Premier homme* (cité par Reggiani, 2013 : 56) ; le fait qu'on puisse l'appliquer aussi au premier roman de Camus ne doit pas nous faire oublier que, si les traits se ressemblent, les déterminations ne sont pas tout à fait les mêmes, ne serait-ce qu'à cause de l'inachèvement du *Premier homme*, dont l'écriture est celle d'un premier jet rédigé au fil de la plume.

19. « [C]e seront les mêmes choses que je dirai et tout mon progrès, je le crains, sera dans la forme – que je voudrais plus extérieure. » Lettre du 8 juillet 1937 à Jean de Maisonseul, citée par J. Lévi-Valensi (2006 : 446).

20. Vaudrey-Luigi (2013 : 375).

21. C'est le jugement lapidaire de Gaston Gallimard à la lecture de la première version des *Impudents* ; propos cités par J. Vallier (2006 : 607).

22. Notre interprétation rejoint le constat plus général de Vaudrey-Luigi (2013 : 40) : « sa langue toujours en tension entre des impératifs largement contradictoires ».

23. Pour une description du style NRF, voir Philippe (2013b : 155-165).

24. Nous reprenons ici la formulation de Nelly Wolf, qui fait le partage entre le français para-littéraire des lycéens et le français élémentaire des écoliers, voir Wolf (1990 : ch. IV).

Alors que cette seconde influence trahit « la part scolaire de l'écrivain »²⁵, à savoir le bagage de normes et de conventions intériorisées dans les années de formation, l'horizon du classicisme moderne représente l'option esthétique dominante dans le champ littéraire des années 1930-1940. Pour une autrice débutante de 24 ans, ce choix s'avère tout aussi stylistique que stratégique ; ayant en ligne de mire une publication chez Gallimard, à qui elle propose, sans succès, une première version de son roman, l'écrivaine adhère, de façon plus ou moins consciente, à l'imaginaire de la langue littéraire promu par le groupe de la NRF ou prêté à celui-ci. Ce « classicisme sans risque aucun »²⁶, que Duras va très tôt rejeter, partage avec le modèle scolaire les postulats de clarté et de mesure, qui s'incarnent dans une syntaxe linéaire, une langue épurée, un usage très prudent, presque convenu des caractérisants et des figures. À première vue, l'écriture des *Impudents* semble satisfaire pleinement à un tel protocole esthétique ; mais à y regarder de plus près, il apparaît que c'est précisément au niveau de la « triade par laquelle l'école et l'époque appréhendaient le style littéraire », c'est-à-dire « le lexique, la grammaire et les figures »²⁷ que Duras s'autorise des « péchés de jeunesse ».

3.1. « Les verbes sont bien traités. Je ne savais pas que je pouvais écrire comme ça »²⁸ : une syntaxe sans émois

À la différence des élans phrastiques observés sous la plume de Camus, la syntaxe ne constitue pas un terrain d'expérimentation pour la jeune romancière²⁹ ; il nous semble au contraire que c'est sur la phrase que pèsent le plus fortement les contraintes du modèle patrimonialisé de la belle langue. Celle-ci est, à bien y voir, davantage scolaire que néoclassique. En effet, si les phrases des *Impudents* sont rigoureusement moyennes, voire brèves, et que le travail consciencieux sur les inserts et l'ordre des constituants respecte la double exigence de variation et de mesure qui est gage de littéarité, Duras épouse une simplicité élémentaire et évite les archaïsmes syntaxiques pratiqués par certains tenants de l'« atticisme moderne »³⁰.

Une exception intéressante à ce lissage est constituée par le grand nombre de constructions consécutives à valeur intensive, dont Duras use abondamment dès lors qu'il s'agit de rendre sensible « le tourbillonnement sans fin de l'affectivité, d'autant plus ravageant et exigeant qu'il ignore les limites. »³¹ Dans la palette de réalisations qui jalonnent le roman, on remarque une préférence nette pour la corrélation formée, d'une part, par les intensifieurs *si* ou *tel* modifiant un adjectif (plus rarement un substantif), et, d'autre

25. Voir Jey et Kaës (2020).

26. Duras (1993 : 43).

27. Philippe (2013 : 158).

28. M. Duras, « La brune de la Dordogne », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 27 février 1992.

29. Elle le deviendra plus tard, lorsque l'arrangement normé des mots fera l'objet d'un « rejet violent » ; voir sur ce point Vaudrey-Luigi (2010).

30. Pour la notion d'atticisme moderne, voir Philippe (2013a : 94-106).

31. Burgelin (2006 : 36).

part, par la conjonction *que*, introduisant la subordonnée consécutive :

Maud lui paraissait si désarmée et d'une telle innocence qu'elle crut toute son énergie nécessaire pour la sauver (*I*, p. 61³²)

[...] et il y percevait plus d'une lassitude, un découragement si profond que tout s'y abîmait, y disparaissait comme fêtu de paille (*I*, p. 152)

Bien que la corrélation rende palpable la teneur excessive des sentiments qui secouent les personnages, on notera que les subordonnées consécutives expriment l'intensité de faits donnés pour réalisés, ou du moins pour plausibles, dans l'univers diégétique (mis à part peut-être la légère déréalisation qu'entraîne la métaphore verbale dans le deuxième exemple). Ce faisant, Duras endigue l'explosion et évite surtout les risques de la grandiloquence qui guettent les jeunes plumes, dans la mesure où elle ne va pas jusqu'à l'hyperbole au sens propre, qui est une exagération par l'absurde et aboutirait à l'affirmation d'une conséquence irréalisable³³. Si ces configurations parviennent à communiquer la puissance sourde des affects, c'est aussi parce que l'expression syntaxique de l'intensité s'allie toujours aux ressources du lexique. On voit bien en effet que le sommet thymique est atteint par le double biais de la structure consécutive et du choix des adjectifs modifiés, ayant déjà une valeur intensive inhérente (*profond, violent*).

Toujours est-il que la phrase de Duras se tient dans un juste milieu on ne pourrait plus classique, en ceci qu'elle évite tout à la fois la « diffusion », qui « est le défaut de l'ampleur », et la sécheresse qui, elle, « est le défaut de la concision »³⁴. Sans surprise, le seul procédé d'enrichissement du matériel phrastique à être systématiquement sollicité par l'écrivaine est la sursaturation de la fonction épithète au moyen des binômes adjectivaux. Cette pratique est d'autant plus saillante qu'elle apparaît uniquement dans le premier roman ; dès *La Vie tranquille*, l'écriture durassienne accomplira en effet une épuration spectaculaire des adjectifs. Tout en illustrant la disposition naturelle de l'écriture de jeunesse pour la surcharge, le recours au doublet épithétique ne contrevient qu'en apparence à l'idéal de nudité et de pauvreté de la langue que la jeune autrice semble viser par ailleurs. Puisqu'ils représentent, à l'échelle intra-syntagmatique, l'équivalent de l'étoffement judicieux qui caractérise la phrase moyenne, les doublets durassiens s'avèrent finalement moins le support d'une intensification expressive que la marque d'une écriture encore très alignée sur les attendus de la norme littéraire.

Notre hypothèse se confirme lorsqu'on regarde de plus près la facture des binômes dans *Les Impudents*. En ce qui

concerne le type et la fonction des adjectifs, les qualificatifs épithètes sont largement majoritaires ; leur sémantisme est parfois orienté vers le haut degré (« le liquide avait acquis à la faveur du temps une douceur *traîtresse et profonde* », *I*, p. 68), mais l'écrivaine préfère ne pas « noyer » la charge intensive du caractérisant dans le doublet, laquelle résonne de façon plus pleine lorsque l'intensif est employé seul (nous y reviendrons). La postposition est largement prédominante, alors que l'antéposition, pourtant plus littéraire, est très peu employée et donne lieu à des doublets frôlant l'épithète de nature : (« sur le Dior bruissant de *frais et soyeux* murmures », *I*, p. 55). Sur le plan sémantique, les couplages n'enfreignent jamais le principe de convenance isotopique entre les adjectifs et le substantif support ; la caractérisation prend volontiers des allures de collocation, et les doublets eux-mêmes sont presque toujours de sens proche, voire synonymiques. Dans la série ci-dessous, seul le dernier exemple fait état d'une divergence entre les épithètes, légèrement oxymoriques mais peu choquantes, qui se double d'un effet d'hypallage sur le second terme :

dès qu'il la regarda d'un air *étonné et réprobateur* (*I*, p. 32) ;

il s'échancrait d'un bleu *intense et brillant* qu'on eût dit humide (*I*, p. 92)

elle soulignait aigrement la fatalité de cette journée *tragique et molle* (*I*, p. 15)

Malgré sa fonction d'amplification, visant l'exactitude dans le rendu des impressions, l'emploi insistant de ce marqueur de la belle langue relève d'un travail d'ornementation qui finit par contenir dans les bornes du bon goût la tension émotionnelle qui pourtant innerve, tel un fleuve karstique, la prose des *Impudents*, et affleure dans les interstices du lexique.

3.2. La courbe hyperbolique des sentiments

Le corsetage d'une syntaxe qui aspire à l'« harmonieux »³⁵ a certainement joué un rôle dans l'impression de sécheresse et d'âpreté qu'eurent, du style des *Impudents*, les critiques contemporains³⁶. Ces jugements semblent ainsi méconnaître un trait pourtant consubstantiel au sujet même du texte. Si l'on veut bien admettre qu'au cœur de l'intrigue romanesque se trouve « le mélange indissociable des intérêts et des sentiments, de l'attachement instinctif et de l'hostilité, portée le cas échéant jusqu'à la haine et au meurtre, qui caractérise les relations existant entre les membres d'une famille »³⁷, l'on devrait tout aussi bien relever que, pour dire ce mélange d'affects contrastants, la Duras des débuts fait le choix du (trop-) plein. L'écrivaine puise dans le réservoir d'un lexique intensif, voire hyperbolique, censé traduire « la discontinuité psychique troublante »³⁸ de ses protagonistes. Elle pratique également un

32. Toutes nos citations proviennent de l'édition « Folio » des *Impudents* (Paris, Gallimard, 1992).

33. « La vraisemblance des faits donnés comme conséquences ou comme causes nous semble être un facteur intéressant à prendre en compte pour une compréhension sémantique du phénomène étudié ici, car c'est là que se joue notamment le caractère plus ou moins hyperbolique de l'expression. [...] Mis à part le cas de la cause ou de la conséquence réalisée ou réalisable, où l'on dit l'intensité de ce qui est, tout le reste est hyperbole. » Romero (2005a : § 30-39).

34. Albalat (1902 : 277).

35. C'est Duras elle-même qui emploie le qualificatif « harmonieux » pour définir l'horizon qui régit le style de *Un barrage contre le Pacifique* ; voir Duras (1974 : 139).

36. « Sa chance [du style] est d'être sec, étroit, borné », écrit M. Blanchot dans *Le Journal des Débats*, 25 août 1943 ; « on subit son âpre style non sans crainte », lui fait écho A.-M. Schmidt dans *Comœdia* du 5 juin 1943.

37. Pierrrot (1986 : 21).

38. Burgelin (2006 : 36).

travail sur l'image dont le résultat souvent convenu se veut néanmoins une première attestation de l'attention que Duras consacrera dans toute son œuvre à la mise en mot des émotions.

L'expression de l'intensité découle, en première instance, du grand nombre d'hyperboles lexicales qui jalonnent le roman, et qui mobilisent, une fois de plus, la caractérisation adjectivale. Incidents à un nom qui, en lui-même, n'a pas de valeur intensive inhérente, les adjectifs sont, eux, pour la plupart intensifs et situent dès lors le terme qu'ils accompagnent « en haut de l'échelle qui définit le nom »³⁹ :

le désir *impérieux* de mettre fin à la *sinistre* comédie de son amour la tenait en haleine (*I*, p. 91)

le moment *hallucinant* de son départ approchait (*I*, p. 113)

le sens même de la réunion apparut d'ailleurs à Maud d'une évidence *insupportable* (*I*, p. 73)

De type essentiellement subjectif et affectif, ces qualificatifs soutiennent un effet de point de vue tantôt centré sur Maud, tantôt sur un autre des protagonistes, tantôt enfin sur l'instance narrative, et contribuent ainsi à dramatiser le fait ou le sentiment désigné. La charge intensive du syntagme redouble dans les réalisations où un adjectif intensif vient qualifier un nom au sémantisme déjà orienté vers le (très) haut degré. On a alors l'impression d'atteindre un pic de tension, une déflagration des passions retenues qui, à défaut d'entraîner des actes concrets⁴⁰, trouvent un exutoire dans des mots aussi lourds que *drame*, *désarroi*, *dégoût* :

[ces lettres] l'avaient jeté bientôt dans un *désarroi terrible* (*I*, p. 22)

le *drame* éclatait ce soir, *brutal*, inespéré (*I*, p. 23)

les mots sifflaient à ses oreilles, martelaient sa tête remplie de vertiges. Elle se retenait de manifester l'*affreux dégoût* qu'elle éprouvait (*I*, p. 97)

Que « seul le passage à l'extrême permet de donner consistance à notre banalité »⁴¹ et de faire exister des sentiments sans cesse menacés d'évidement, Duras semble l'avoir pressenti dès ce premier roman. Ce qui, en revanche, nous semble valoir comme signe et symptôme de sa jeunesse, c'est que dans *Les Impudents* la violence de l'amour, de la jalousie et de la haine s'exprime encore par des vocables pleins, dans une langue explicite. Au fur et à mesure que son écriture et son rapport à la langue évolueront, Duras aura besoin de moins en moins de mots, sinon de l'absence même des mots, pour dire les plus profonds bouleversements. La plénitude retentissante de l'hyperbole s'épuisera peu à peu, mais assez vite, jusqu'au blanc sonore du « mot-trou »⁴².

Par sa subtile mise en abyme de la puissance attribuée au lexique, l'extrait ci-après fournit à la fois une synthèse et

39. Romero (2005b : 455).

40. La fin du roman semblerait conduire les conflits passionnels entre les protagonistes vers un dénouement dramatique. Or il n'est rien : la trahison de Maud, qui veut dénoncer son frère à la police, échoue car elle découvre que celui-ci n'est ni recherché ni accusé de quoi que ce soit.

41. Philippe (2014 : XXI).

42. « C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. » Duras (1976 : 48).

une ouverture vers un dernier observable qui va nous retenir, l'emploi des images :

chacun observait un silence qui devenait intolérable à mesure qu'il se prolongeait et dont le niveau montait, montait toujours, comme monte l'eau dans un navire en perdition. Un seul mot eût suffi pour déchaîner leur fureur, pour qu'explosât cette immobilité mortelle (*I*, p. 151)

L'hyperbolisation du propos advient ici en conjuguant les ressources d'un lexique intensif (*intolérable*, *déchaîner*, *fureur*, *explosât*, *immobilité mortelle*) et la force imageante d'une comparaison phrastique aux effets rhétoriques bien calibrés ; on notera à ce propos, outre le contraste entre le comparé abstrait et le comparant concret, la reduplication du verbe *monter* et le polyptote résultant de l'énallage temporelle (*montait/monte*). De même que la densité adjectivale, la mise à contribution systématique par Duras des figures d'analogie (comparaisons et métaphores) rend compte de la volonté de conférer à la prose un surcroît d'expressivité, pour se tenir au plus près des sursauts émotionnels qui traversent la conscience des personnages.

Cette entorse au dogme néoclassique du dépouillement de la forme – comme les épithètes, les analogies sont taxées d'être des ornements superflus⁴³ – vaut certes chez Duras comme une preuve de son adhésion au modèle de la belle langue. Cependant, la figuralité un peu apprêtée du premier style de Duras révèle aussi, nous semble-t-il, la « tentation lyrique » qui sous-tend l'intensification dans le rendu des sentiments, tout comme la peinture souvent jubilatoire des paysages en toile de fond. Appelés à restituer un moment de contemplation soustrait aux déchirements familiaux, ces équivalents imagés signalent l'affleurement d'une subjectivité qui, malgré les effets de point de vue et la littérisation des souvenirs, est bien celle de l'autrice⁴⁴ ; ils témoignent ainsi d'une expérience vécue encore proche, dont la mise à distance n'est pas pleinement accomplie, ce qui est commun à de nombreuses œuvres de jeunesse.

Les métaphores, surgissant notamment dans des passages descriptifs, sont source d'une intensification poétique de la prose, rendant compte de l'émerveillement du sujet face aux éléments naturels. On voit bien pourtant que l'impact d'un réel qui, à l'orée de la production durassienne, semble encore « se donne[r] à la conscience dans l'évidence jouissive de sa plénitude »⁴⁵ se heurte au poids d'une phraséologie littéraire dont Duras ne parvient pas toujours à s'affranchir :

de gros nuages qui s'aggloméraient et se précipitaient comme aveuglés vers un gouffre de clarté. (*I*, p. 13)

43. « Cette langue, je la voulais plus pauvre encore, plus stricte, plus épurée, estimant que l'ornement n'a raison d'être que pour cacher quelque défaut et que seule la pensée non suffisamment belle doit craindre la parfaite nudité. » A. Gide, *Journal*, [1911], t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 692.

44. La matrice autobiographique du roman est revendiquée en 1963 par Duras : « [...] Comme tout le monde j'avais écrit ce roman pour me décharger d'une adolescence que l'on croit toujours singulière, chargée d'une signification unique – ce qu'on peut être bête ! » *Réalités*, mars 1963, « Autour des *Impudents* », éd. citée, p. 153.

45. G. Philippe (2014 : XIX).

Si l'on a pu déceler des « dons d'écrivain impressionniste »⁴⁶ chez la jeune autrice, c'est sans doute en raison de l'animisme qui caractérise de telles notations descriptives ; des éléments du paysage se trouvent occuper la position de sujet d'un verbe prévoyant un agent humain, ce qui donne lieu à des métaphores verbales (*se précipitaient, s'aggloméraient*). Celles-ci sont nettement préférées à d'autres traits typiques d'une grammaire impressionniste désormais patrimonialisée, comme les métaphores nominales reposant sur l'inversion caractérisé/caractérisant, que Duras pratiquera beaucoup par la suite⁴⁷.

Plus encore qu'aux métaphores, c'est aux comparaisons, certes parfois « aussi nombreuses que banales »⁴⁸, que Duras se fie pour rendre tangible la consistance de « passions [qui] donnaient aux événements les plus ordinaires un tour à part, tragique » (*I*, p. 182). Les occurrences oscillent, *grosso modo*, entre des réalisations purement intensifiantes et de véritables hyperboles. Les premières affichent soit des comparants plus ou moins lexicalisés, possédant au plus haut degré la propriété en facteur commun (« un silence, aussi dur à enfoncer qu'eût pu être une muraille, répondit à son appel », *I*, p. 94), soit des créations plus développées et plus inventives – « [le pire] existait hors de la maison, telle une maladie épidémique qui rôde dans la ville, mais ne vous a pas encore atteint » (*I*, p. 39). L'hyperbole est atteinte lorsque l'exagération repose sur un parangon intensifieur et excède, de ce fait, les bornes du factuel (« parfois, cette pensée la traversait comme un éclair », *I*, p. 31), allant jusqu'à l'adynaton : « le bruissement de la vallée cessa brusquement comme si elle avait fermé les vannes d'une rivière » (*I*, p. 13).

Au carrefour de la belle langue et de la langue poétique, l'emploi de la comparaison demeure ici très surveillé, malgré sa portée thymique évidente ; plus encore que les métaphores, qui évolueront mais ne disparaîtront pas sous la plume de Duras, les comparaisons subiront dès le deuxième roman une épuration encore plus radicale que le lexique. C'est pourquoi elles gardent un intérêt en tant que première réponse, la plus maladroitement, certes, mais aussi la plus immédiate, la plus juvénile finalement, à une interrogation qui ne cessera de hanter toute l'œuvre de l'écrivaine : comment dire au plus juste, sans sortir du langage, le « je ne sais quoi qui ressortit à la passion »⁴⁹.

CONCLUSION

Le substrat hyperbolique que l'on décèle sous l'écrin de la belle langue des débuts d'Albert Camus et de Marguerite Duras nous paraît ainsi corroborer l'hypothèse d'un fonds stylistique commun aux écritures de jeunesse. Cette idée se trouve d'ailleurs cautionnée par les parcours stylistiques singuliers – mais curieusement parallèles, du moins à leur commencement – des deux écrivains. Puisque l'évolution

la plus marquante dont fait état, respectivement, le passage de *La Mort heureuse* à *L'Étranger* et des *Impudents* à *La Vie tranquille*, équivaut à la conquête d'une langue dépouillée érigeant les deux auteurs, au prix de bien de raccourcis, en modèles d'une écriture « blanche »⁵⁰, la richesse effusive et les concessions ornementales des premiers textes peuvent précisément se lire en tant qu'instantanée d'un certain âge de la vie et du style : la jeunesse. Plutôt que d'en faire un accident de parcours à refouler, cette jeunesse de l'écriture gagne à être appréhendée comme telle, mise en relation non seulement avec les réussites de la maturité, mais surtout avec d'autres jeunesse tout aussi hésitantes ; bref, elle gagne à être repensée comme une étape faisant sens, ayant une légitimité propre aussi bien pour l'œuvre d'un écrivain que, plus largement, pour l'analyse historico-formelle des textes littéraires.

Ilaria VIDOTTO
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM J.-M. (2018), « De *La Mort heureuse* à *L'Étranger*. Genèse de l'énonciation et de la phrase », *Souvent textes variés. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, pp. 101-140.
- ALBALAT A. (1902), *La formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin.
- ARISTOTE (2007), *Rhétorique*, éd. P. Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF ».
- BRUNEAU Ch. (1953), *La Prose littéraire de Proust à Camus*, Oxford, Clarendon Press.
- ALAZET B. (2001), « Le je ne sais quoi de l'écriture », dans S. Harvey, K. Ince (dir.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Rodopi, pp. 37-45.
- BURGELIN C. (2000), « Pour Duras », dans C. Burgelin, P. de Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 8-13.
- BURGELIN C. (2006), « Duras avant Duras », *Europe*, n° 921-922, pp. 21-38.
- CAMUS A. (2006), *La Mort Heureuse, Œuvres complètes*, t. I, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CAMUS A. (2006), *Carnets 1935-1938, Œuvres complètes*, t. II, éd. J. Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- CHERVEL A. (1987), « Observations sur l'histoire de l'enseignement de la composition française », *Histoire de l'éducation*, n° 33, pp. 21-34.
- CHERVEL A. (1999), *La Composition française au XIX^e siècle dans les principaux concours et examens de l'agrégation au baccalauréat*, Paris, Vuibert-INRP.
- DURAS M. (1974), *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS M. (1976), *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

50. Le reflux progressif d'une prose romanesque poétisée, ayant atteint son apogée dans les années 1930, marque de façon générale la littérature des années 1940 et aboutira, au cours de la décennie suivante, au minimalisme et au « mal écrit ». L'évolution de nos deux auteurs s'inscrit donc pleinement dans le mouvement historique retracé par Philippe (2021 : ch. VI et VII).

46. Pierrot (1986 : 30).

47. Pour un approfondissement sur ce trait de l'idiolecte durassien qui épouse la belle langue, voir Vaudrey-Luigi (2013 : 148-152).

48. *Ibid.*, 380.

49. Alazet (2001 : 38).

- DURAS M. (1992), « La brune de la Dordogne », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 27 février.
- DURAS M. (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche ».
- DURAS M. (2011), *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- JEY M., KAËS E. (dir.) (2020), *La Part scolaire de l'écrivain. Apprendre à écrire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- KAËS E. (2020), *Proust à l'école*, Genève, Droz.
- LÉVI-VALENSI J., SPIQUEL A. (dir.) (1996), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES.
- LÉVI-VALENSI J. (2006), *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*, Paris, Gallimard.
- MAULPOIX J.-M. (1898), *La Voix d'Orphée*, Paris, Corti.
- MORIER H. (1961), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, PUF.
- PHILIPPE G. (2013a), *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF.
- PHILIPPE G. (2013b), « Du "style NRF" », dans A. Cerisier et al., *La Nouvelle Revue Française. Les colloques du centenaire (Paris, Bourges, Caen)*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », p. 155-165.
- PHILIPPE G. (2014), « Le chagrin et le néant », préface au t. III des *Œuvres complètes* de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. XI-XXIV.
- PHILIPPE G. (2021), *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- PIERROT J. (1986), *Marguerite Duras*, Paris, Corti.
- REGGIANI Ch. (2013), « Le blanc, le neutre, le classique : les déterminations historiques du style de Camus », dans A.-M. Paillet (dir.), *Albert Camus, l'histoire d'un style*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, p. 55-77.
- ROMERO C. (2005a), « L'expression de l'intensité par la conséquence ou la cause », *Corela*, n° 3-2.
- ROMERO C. (2005b), « Les adjectifs intensifs », dans J. François (dir.), *L'adjectif en français et à travers les langues*, Caen, Presses Universitaires de Caen, pp. 449-462.
- VALLIER J. (2006), *C'était Marguerite Duras, 1914-1945*, t. I, Paris, Fayard.
- VAUDREY-LUIGI S. (2010), « Marguerite Duras et la langue », *Poétique*, n° 162, p. 219-231.
- VAUDREY-LUIGI S. (2013), *La Langue romanesque de Marguerite Duras. « Une liberté souvenante »*, Paris, Classiques Garnier.
- WOLF N. (1990), *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF.

Revue Semen numéro 44, 2018

LE GENRE, LIEU DISCURSIF DE L'HÉTÉROGÈNE

(détails sur <http://pufc.univ-fcomte.fr/revues/semen/semen-44.html#>)

SOMMAIRE

Dossier thématique

Julie ABBOU, Aron ARNOLD, Noémie MARIGNIER , Introduction	9
Magali GUARESÌ , Le genre dans la conquête du pouvoir : l'hétérogénéité des identités politiques dans le discours électoral contemporain (1958-2007)	19
Coraline JORTAY , Blanches colombes, monstrueuses machines : le genre linguistique au miroir de la traduction littéraire chinois-français	39
François PEREA , Cortana est-elle une humaine comme les autres ? Éléments de personnification et d'attribution d'un genre à un artefact numérique	61
Mona GÉRARDIN-LAVERGE , « C'est en slogant qu'on devient féministe » Hétérogénéité du genre et performativité insurrectionnelle	81

Actualités scientifiques

Stéphanie PAHUD , Un corps recommencé : analyse discursive de MICH-EL-LE	113
Julie ABBOU, Aron ARNOLD, Maria CANDEA, Noémie MARIGNIER , Entretien : Qui a peur de l'écriture inclusive ? Entre délire eschatologique et peur d'émasculatation	133