

Changement stylistique et dynamique des normes

Gilles PHILIPPE

L'imaginaire moderne définit assez spontanément le *style* comme une rupture avec qu'il est convenu d'appeler la *norme*. Qu'il désigne la signature langagière d'un auteur ou simplement le protocole rédactionnel mis en œuvre dans un texte littéraire, le style est alors volontiers réduit à l'ensemble des traits lexicaux ou grammaticaux qui, par leur nature ou leur quantité, ne correspondent ni à l'usage commun ni à l'usage recommandé. Si cette idée s'est imposée vers 1850 et reste aujourd'hui vivace, tant dans l'imaginaire collectif que dans la pensée littéraire et linguistique, elle n'a jamais pour autant fait consensus et a cohabité avec l'idée contradictoire selon laquelle la littérature serait le lieu du « bien écrit » et qu'elle garantirait même la norme. Par ce mot, on entend banalement une pratique langagière plus ou moins précise, assujettie à une injonction plus ou moins forte.

On doit dès lors interroger cette tension entre *style* et *norme* dans tous les sens et voir notamment sur quelle base on définit l'un et l'autre terme, afin de mesurer la possible incidence de leur conflit sur le changement stylistique. Bien qu'une telle question ne sache assurément recevoir de réponse sur un plan général, c'est à ce niveau que je vais me situer dans un tout premier temps. Mais sa formulation et ses enjeux sont profondément ancrés dans l'histoire, comme on le verra, dans un second temps, à partir d'un cas précis, l'avènement paradoxal du « mal écrire » comme norme rédactionnelle littéraire dans les années 1950. J'aimerais en effet faire valoir l'idée que l'évolution stylistique est largement contrainte par des mécanismes de normativité.

Le préjugé d'anomie stylistique

On notera tout d'abord qu'à la notable exception de quelques travaux prolongeant les intuitions fondatrices d'Eugenio Coseriu¹, le mot même de *norme* ne fut longtemps employé par les linguistes qu'en mauvaise part. C'est que la notion ne convoque pas

¹ Eugenio Coseriu, « Sistema, norma y habla » (1952), dans *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1973, p. 11-113 ; le mot *norme* n'a pas d'abord ici d'acception proprement prescriptive.

seulement l'idée qu'il y ait des règles auxquelles les locuteurs doivent sacrifier leur liberté d'expression, mais aussi que l'on puisse hiérarchiser les pratiques langagières, en valorisant certains énoncés et en refusant à d'autres une égale qualité. La situation a changé, il y a une trentaine d'années, lorsque les linguistes ont étendu leur investigation au-delà des observables proprement langagiers et considéré avec moins de scrupules que les mécanismes de standardisation voire le sentiment même de *faute* et surtout le jugement d'inégale valeur appartenaient aussi à leur champ d'étude.

Si l'on regarde quelques ouvrages récents², on voit d'ailleurs dans quels sens les interrogations se sont peu à peu déplacées, et comment est devenue « scientifique » une catégorie longtemps rejetée comme relevant d'un arbitraire sans fondement positif. Si dans les années 1980, on posait encore largement la question de la norme sous un angle principalement négatif, en termes de régulation sociale de la diversité des usages ou par rapport au sentiment d'insécurité linguistique³, le tournant du millénaire a vu une nette atténuation de la méfiance envers l'idée de norme, et de nombreux travaux témoignent de la réévaluation, de la dédramatisation voire de la dédramatisation de la notion et voient dans l'émergence de normes langagières un phénomène nécessaire de stabilisation des pratiques. Tout récemment encore, un numéro de la revue *Signes, discours et société* prenait acte du rendement de la notion, dès lors qu'on l'articule à la question des imaginaires langagiers, c'est-à-dire des représentations que chaque groupe ou chaque individu peut avoir de ses propres productions verbales⁴. Une telle conception prend souvent appui sur des intuitions exposées par Anne-Marie Houdebine ; il est d'ailleurs symptomatique que des travaux parus dans les années 1970-1980 aient attendu les années 2000 pour être considérés comme importants⁵.

Bref, quelque chose a changé : la norme est de retour. Cette mutation des sensibilités ne se limite d'ailleurs pas aux études linguistiques ; elle n'est qu'un aspect d'un mouvement plus large et d'une acceptation plus facilement assumée de l'idée même de norme langagière dans le champ social. Ainsi voit-on depuis une quinzaine d'années reculer les prises de position anti-prescriptives et se multiplier les défenses de la règle commune, au nom même des valeurs progressistes du vivre-ensemble. En 2003 déjà, Hélène Merlin-Kajman reprenait l'idée de Giorgio

² Voir par exemple : Gilles Siouffi & Agnès Steuckardt, dir., *Les Linguistes et la norme : aspects normatifs du discours linguistique*, Berne, Peter Lang, 2007 ; Sonia Branca-Rosoff & al., dir., *Langue commune et changements de normes*, Paris, Champion, 2011 ; Lucile Gaudin-Bordes & Michèle Monte, dir., *Normes textuelles et discursives : émergence, variations et conflits*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2017.

³ Voir, par exemple : Alain Berrendonner, *L'Éternel Grammairien. Étude du discours normatif*, Berne, Peter Lang, 1982 ; Gilbert Schoeni & al., dir., *La langue française est-elle gouvernable ? Normes et activités langagières*, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1988 ; Éveline Charmeux, *Le "Bon" Français et les autres : normes et variations du français d'aujourd'hui*, Toulouse, Milan, 1989.

⁴ *Signes, discours et société*, n° 18, 2018 : « Normes, fictions, pratiques langagières : l'imaginaire linguistique ».

⁵ C'est d'ailleurs à cette époque qu'Anne-Marie Houdebine voulut reprendre et élargir ses premières intuitions : « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », in *L'Imaginaire linguistique*, dir. A.-M. Houdebine, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 9-21 ; « L'imaginaire linguistique et son analyse », *Travaux de linguistique*, n° 7, 2002, p. 11-27 et 163-179.

Agamben selon laquelle l'évolution de la langue résulte de la négociation de deux forces contraires : l'*anomie* qui pousse à l'innovation notamment individuelle ; la *norme* qui assure la conservation du collectif ; une langue meurt, dès lors que le déséquilibre entre ces deux forces devient trop grand. L'idée est ancienne bien sûr ; on la trouvait par exemple exprimée à l'identique en 1887 chez le grand lexicologue Arsène Darmesteter : « Toute langue est dans une perpétuelle évolution. À quelque moment que ce soit de son existence, elle est dans un état d'équilibre plus ou moins durable, entre deux forces opposées qui tendent : l'une, la force conservatrice, à la maintenir dans son état actuel ; l'autre, la force révolutionnaire, à la pousser dans de nouvelles directions⁶. »

Mais, si la linguistique et l'histoire de la langue ont désormais pleinement intégré la catégorie de *norme*, celle-ci reste problématique pour la stylistique littéraire, seul domaine des sciences du langage où la notion n'ait toujours pas fait son retour. La raison en est sans doute simple, et nous l'avons vue d'emblée : à la notion et au terme de *norme*, la modernité oppose spontanément la notion et le terme de *style*. Le style serait nécessairement du côté de l'anomie : l'injonction dont la norme dote une pratique langagière serait incompatible avec la libre expressivité prêtée aux formes littéraires. Dans son imaginaire et dans ses protocoles, le style – qu'il soit entendu comme pratique d'auteur ou comme principe premier de la littérarité – serait par nature, nécessité voire définition l'inverse de la norme, la contestation de la norme, la négation de la norme.

La stylistique isole alors volontiers un fait langagier qu'elle perçoit comme « anormal », soit par sa forme soit par sa récurrence ; elle s'intéresse à ce qu'elle appelle des *faits de style* en tant que marques d'une subjectivité ou d'un projet individuel. Elle n'étudie donc que rarement les pratiques collectives, là où la norme se négocie et se stabilise ; toute son attention va à la singularité, et les usages normaux ou normés ne servent que d'étalons, de repoussoirs ou de faire-valoir. Tout au plus concède-t-on que l'on ne peut vraiment apprécier une configuration stylistique en l'isolant des pratiques du temps. C'est ce qu'avait bien vu Leo Spitzer en 1948, même si l'on peut regretter qu'il considère systématiquement le fait stylistique comme une rupture de la norme. Son principe est bien connu : il s'agit d'étudier « la déviation stylistique de l'individu par rapport à la norme générale⁷ ». Mais de quelle norme parle-t-on ? Avec quelle norme le trait de style serait-il nécessairement en rupture ?

On pourra tenter de répondre à ces questions en reprenant le modèle que Françoise Helgorsky proposait en 1982, dans un article où elle distinguait trois types de norme⁸. Les deux premiers ne nous intéressent pas immédiatement, et je

⁶ Arsène Darmesteter, *La Vie des mots étudiée dans leurs significations*, Paris, Delagrave, 1887, p. 6.

⁷ Leo Spitzer, « Arts du langage et critique » (« Linguistics and Literary History », 1948), dans *Études de style*, trad. É. Kaufholz & al., Paris, Gallimard, 1970, p. 54 (« individual stylistic deviation from the general norm »).

⁸ Voir Françoise Helgorsky, « La notion de norme en linguistique » et « Norme et histoire », *Le Français moderne*, vol. L, n° 1, 1982, p. 1-14 et 15-41.

ne les rappellerai que pour mémoire. Au premier correspond l'adjectif *normal*, qui permet de décrire le standard commun ou l'usage majoritaire ; on considérera que, dans ce cas, on a affaire à une norme à injonction faible, puisque chacun y souscrit tacitement, sans y percevoir de contrainte. Au deuxième type de norme correspond l'adjectif *normatif*, qui étiquette les usages prescrits mais non majoritaires ; on a ici affaire à une norme à injonction forte, puisque l'on n'y souscrit guère que par contrainte ou décision personnelle. On a longtemps cru bon d'opposer ces deux normes, de valoriser la première, de dévaloriser la seconde ; c'est même souvent à cette dernière que l'on a réservé le terme péjoratif de *norme*, mais il est clair que c'est à la première que pensait Leo Spitzer.

À ce stade, Helgorsky ne fait guère que reconduire une dichotomie déjà bien établie entre *norme objective* et *norme prescriptive*, qui servait par exemple de base à Alain Rey en 1972⁹ et qu'Anne-Marie Houdebine a ensuite prolongée par de subtiles sous-catégorisations fort pertinentes, mais dont nous n'avons sans doute pas besoin pour notre réflexion sur l'articulation entre norme et style¹⁰. Je préfère en effet retenir le troisième type de norme distingué par Helgorsky, norme plus délicate à définir et sujette à des évolutions particulièrement rapides. À cette troisième norme ne correspond aucun adjectif : c'est la « norme-étalon », qui varie selon les types de discours. Mais quelle est la norme-étalon d'un texte littéraire ? On serait tenté de dire spontanément que celui-ci doit être « bien écrit », ce qui ne veut pas nécessairement dire qu'il s'aligne sur la norme prescrite, celle du registre élevé ou formel, mais minimalement qu'il évite d'être *lourd*, dans l'acception stylistique que cet adjectif a stabilisée au XIX^e siècle. Mais la norme-étalon est ici plus complexe, puisque, depuis la fin de ce même XIX^e siècle, elle n'exige pas nécessairement qu'un texte littéraire soit « bien écrit », mais d'abord qu'il manifeste une langue personnelle et originale, bref qu'il s'écarte éventuellement de la norme recommandée, mais aussi et d'abord de l'usage courant, de la norme d'usage.

C'est bien cette idéologie de la norme et du style qui soutenait les mots de Spitzer que nous avons lus plus haut, mais aussi, exemple parmi tant d'autres, le célèbre quoique involontaire manifeste stylistique qui apparaît dans une lettre de Marcel Proust datée du 6 novembre 1908 : les écrivains « ne commencent à écrire bien qu'à condition d'être originaux, de faire eux-mêmes leur langue¹¹ ». Le « à condition de » le dit bien : nous n'assistons pas à un abandon, à une négation de la norme, mais à l'apparition d'une nouvelle norme, ou plus exactement d'une norme d'un ordre différent, puisqu'il s'agit d'un impératif d'écart et non de conformité, d'une norme de production et non de reproduction, d'une norme négative et non d'une norme positive : avoir du style, ce n'est pas écrire *conformément à*, c'est écrire

⁹ Alain Rey, « Usages, jugements et prescriptions linguistiques », *Langue française*, n° 16, 1972, p. 4-28.

¹⁰ A.-M. Houdebine, « L'imaginaire linguistique entre idéal de langue et langue idéale », *Proceedings of the 10th International Conference of the Faculty of Letters of Pitesti*, 2013, en ligne.

¹¹ Marcel Proust, *Correspondance*, t. VIII, Paris, Plon, 1981, p. 277.

différemment de. Mais cet impératif fait l'objet d'une injonction ; depuis la fin du XIX^e siècle, il sert de fondement à la hiérarchisation des pratiques stylistiques.

Il apparaît, dès ce stade, que la dynamique du changement stylistique est conditionnée par la dynamique du changement de norme c'est-à-dire, d'un côté, par le changement de la norme-étalon à partir de laquelle l'on attribue ou l'on refuse une valeur esthétique à une production langagière, mais aussi, d'un autre côté, par le changement d'imaginaire de la norme autant que par le changement d'imaginaire du style. Je ne veux pas dire pour autant que l'on puisse opposer mécaniquement les périodes où l'on a attendu que les pratiques rédactionnelles littéraires soient alignées sur les normes prescriptives ou au moins sur les normes objectives, tandis que d'autres périodes n'auraient considéré comme littéraires que les productions rompant avec ces deux types de norme. Cela reviendrait à reconduire des oppositions simplistes entre époques à sensibilité rhétorique et époques à sensibilité stylistique ; cela reviendrait surtout à reconduire une vision simpliste de l'histoire littéraire et langagière qui ferme les périodes sur elles-mêmes, alors qu'il n'y a que des situations instables.

De fait, c'est un des grands mérites d'Anne-Marie Houdebine que d'avoir insisté sur la nécessité de déradicaliser l'opposition entre diachronie et synchronie¹² : aucune production discursive, et en l'occurrence aucune production littéraire, ne témoigne platement d'un état de la langue à un moment donné ; toutes font apparaître des tensions entre pratiques normées héritées et tendances normatives émergentes, selon une complémentarité bien plus pertinente que la dichotomie *norme / anomie*. Toute œuvre est une œuvre de transition ; tout est toujours en mouvement, sinon l'histoire des pratiques stylistiques, pour ne parler que d'elles, ne procéderait que par des sauts brusques et mal explicables. Cela n'empêche pas, bien sûr, qu'il y ait des dominantes dans les sensibilités et les pratiques à tout moment considéré, mais cela nous met en garde contre ce que j'appellerais volontiers l'*illusion synchroniste*.

Pour mettre cela en évidence, je partirai de l'idée selon laquelle le lien entre littérature et langue a été progressivement configuré entre 1850 et 1980 par une *doxa* selon laquelle plus un texte s'éloigne des normes communes, plus il y a style et plus il est littéraire. Parce que sa pratique rédactionnelle ne semble pas présenter de rupture avec l'usage commun, ni par tel tour inédit, ni par la récurrence inusuelle de tel tour accepté, on a pu dire à la fois que Jean-Paul Sartre avait peut-être *du* style mais qu'il n'avait pas *de* style. On considérera en revanche que Marguerite Duras a bien un style, mais ce style n'est alors que la somme de ses incongruités, c'est-à-dire de ses ruptures de la norme. De telles ruptures peuvent être de tous ordres, mais surtout syntaxiques, comme l'illustre telle phrase de *Moderato cantabile* : « Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? », ou telle autre du *Vice-*

¹² Voir A.-M. Houdebine, « Pour une linguistique synchronique dynamique », *La Linguistique*, vol. XXI, n° 1, 1985, p. 7-36.

consul : « Elle va vers encore – mais en partant – sur la pointe des pieds¹³ ». Dans le premier cas, par exemple, un segment de l'incise est d'une part doté d'une modalité interrogative, ce qui va à l'encontre de nos habitudes grammaticales, d'autre part étrangement formé, puisque le participe passé de verbes pronominaux comme *s'en aller* ne s'emploie normalement que dans les temps composés. Dans le second exemple, la préposition *vers* a étonnamment pour régime l'adverbe *encore*, et le point d'incidence des deux compléments de la fin de phrase n'est pas clair.

Dans la plupart des cas, la violence faite à la langue par Duras est cependant moindre ; elle peut ne concerner que l'ordre des mots (« La dame a donc repris ses soirées auxquelles elle est tenue pour que se voir puissent quand même les gens, de temps en temps »), ou alors le déroulé phrastique (« Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille, pas plus, tout ce qu'on veut de moi je peux le devenir¹⁴ »). Dans d'autres cas enfin, c'est la récurrence d'un alignement sur un tour exclu du français standard et emprunté, par exemple, à un usage populaire qui peut valoir rupture : « Du soleil vient d'une fenêtre haute comme dans les prisons, les pensions religieuses, pour les hommes ne pas pouvoir entrer¹⁵. » Tel serait en tout cas le style de Duras, et il y aurait style, puisque la pratique singulière s'oppose à la norme collective, que cette norme soit le seul usage commun, ou encore l'usage recommandé ou surtout l'insaisissable norme-étalon du « bien écrit ». Cela revient à dire que la très grande majorité des phrases de Duras, celles qui ne dérogent à aucune norme, ne sont pas écrites dans le style de Duras, ou encore que certaines phrases de Duras sont plus durassiennes que d'autres, ou encore que le style de Duras se résume à une série d'étrangetés, etc.¹⁶.

Très tôt, Michael Riffaterre eut conscience de telles impasses ; plus que tout autre, il souhaite défaire le binôme norme / style, en renvoyant dos à dos Spitzer et ses détracteurs, comme Charles Bruneau : avec des ambitions et sur des bases différentes voire opposées, tous auraient communiqué dans une conception du fait de style comme déviation individuelle par rapport à l'usage collectif. Or, pour Riffaterre, l'insaisissable « norme linguistique » ne saurait constituer l'étalon des faits stylistiques¹⁷. Ceux-ci ne se détermineraient que par rapport au « contexte » interne de l'œuvre (que nous nommerions aujourd'hui plus volontiers le *cotexte*), dans lequel toute rupture vaudrait soulignement « expressif » (je néglige ici le fait que Riffaterre fut conduit à reconsidérer la pertinence de ce dernier terme). L'analyse est d'un intérêt indéniable, mais son rendement est trop étroit : si elle limite à raison

13 Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (1958), dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011, p. 1207 ; *Le Vice-consul* (1966), *ibid.*, t. II, p. 576.

14 M. Duras, *L'Amant* (1984), *ibid.*, t. III, 2014, p. 1508 et 1464.

15 M. Duras, *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), *ibid.*, t. IV, 2014, p. 628.

16 Pour une vision plus générale des pratiques rédactionnelles de Duras, voir Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras : une liberté souveraine*, Paris, Garnier, 2013.

17 Voir Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 52-57, 64, etc., et la préface de Daniel Delas, p. 9-10.

la légitimité scientifique de l'opposition norme / style, elle néglige son évidence historique et le fait qu'elle ait configuré l'imaginaire moderne. Elle ferme par ailleurs le texte sur lui-même et nous empêche précisément d'y voir à l'œuvre des opérations d'alignement sur d'autres normes que l'usage commun et de rendre compte des processus évolutifs.

Un exemple de changement de norme stylistique

Or, s'il est assurément trop rapide de réduire les quelques exemples de Marguerite Duras que nous venons de voir à des cas de rupture de la norme d'usage, il est sans doute plus intéressant d'y faire valoir un alignement sur une autre norme, esthétique autant que linguistique, qui, autour de 1960, est devenue particulièrement contraignante. Cette autre norme, c'est ce que l'on nomme parfois un « style d'époque », mais qui n'est rien d'autre qu'une « norme d'époque ». Les deux termes renvoient en effet ici au même objet, en le saisissant simplement de façon opposée : *style* sépare (en diachronie : les protocoles rédactionnels d'une époque diffèrent de ceux qui ont précédé, de ceux qui vont suivre) ; *norme* rassemble (en synchronie, ce qui permet de comprendre que Zola et tant d'autres aient pu se sentir prisonniers d'un « jargon à la mode » dont ils ne parvenaient pas à se défaire). Antoine Compagnon n'a pas eu tort de dire que, parmi les différentes conceptions du *style*, seul « le style comme norme, prescription ou canon passe mal et n'a pas été réhabilité¹⁸ », mais c'est parce que l'imaginaire ambiant réserve le terme de *norme* à un « bien écrire » plus ou moins stabilisé et néglige la puissance de contrainte proprement normative d'autres modèles rédactionnels.

De ce point de vue, un extrême a peut-être été atteint dans les années 1950, lorsque le gauchissement stylistique, le « mal écrire », s'est imposé comme l'emblème même de la littérature et en est devenu la « norme-étalon ». C'est à cette époque, par exemple, que l'expression de « style NRF » est venue épinglez des œuvres trop « bien écrites » et désormais considérées comme académiques au point d'être rejetées hors de la littérature. Cette mutation s'observe par exemple dans le changement de protocole rédactionnel que Julien Gracq a opéré entre son roman de 1951, *Le Rivage des Syrtes*, et le roman qu'il a fait paraître en 1958, *Un balcon en forêt*. Bref, en 1958, Gracq a cessé d'écrire de la main droite pour écrire de la main gauche¹⁹.

Cela nous oblige d'abord à penser différemment l'évolution des styles d'auteur, qui est généralement envisagée selon deux grands modèles explicatifs. Le premier insiste sur une rupture intervenue à un stade d'un trajet singulier ; c'est ce modèle que Duras a par exemple dramatisé, en insistant régulièrement sur la borne de 1958

¹⁸ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie* (1998), Paris, Seuil, coll. « Points », 2014, p. 230.

¹⁹ Voir les exemples cités dans G. Philippe, « Purisme linguistique et purisme stylistique : la langue littéraire et la norme au XX^e siècle », *Le Français moderne*, vol. LXXVI, n° 1, 2008, p. 14-23.

pour opposer sa première manière et sa seconde manière, qui abandonnerait toute concession au « bien écrire ». Le second insiste sur la continuité et fait valoir une sorte de mouvement téléologique vers le « devenir-soi » d'une écriture ; c'est en ces termes que Proust expliquait par exemple le changement intervenu entre *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*²⁰, le style de Flaubert étant, selon lui, plus purement flaubertien en 1869 qu'en 1857. Or, les évolutions stylistiques singulières s'expliquent aussi et parfois d'abord par des mutations dans le rapport collectif à la norme, que celle-ci soit conçue comme un ensemble de prescriptions précises ou comme une configuration plus lâche des sensibilités langagières.

Devenue en tout cas, dans les années 1950, un emblème de la « littérature restreinte », la prétendue « contre-norme » du « mal écrire » n'était déjà rien d'autre qu'une nouvelle norme-étalon, et c'est au nom de cette nouvelle norme que l'on put, par exemple, tourner en dérision le style des *Mémoires de guerre* que le général de Gaulle avait fait paraître entre 1954 et 1959. À la parution de leur troisième volet, Roland Barthes voyait ainsi dans le « bien écrire » du Général un « style de pasticheur plus que d'écrivain, dont le ressort principal est d'imposer les signes de la Littérature²¹ ». C'est au nom de la nouvelle norme que le « bien écrire » de De Gaulle se voyait chassé de la littérature. Que pouvait-on reprocher à ce dernier ? Sans doute le refus de toute dérogation à la norme d'usage et donc de toute étrangeté singularisante, ou encore l'alignement sans faille sur la norme recommandée. Mais la norme stylistique va bien au-delà des simples faits lexicaux et grammaticaux. Elle peut par exemple concerner aussi des faits de textualisation. Ainsi de Gaulle prenait-il généralement soin de bien lier les phrases entre elles ; or, ce soin de la ligature et de la continuité dut être jugé scolaire, académique, bref trop écrit et donc non littéraire selon la nouvelle norme. Désormais, on liait moins, et l'on répétait volontiers les mêmes mots d'une phrase à l'autre, comme si chacune était autonome et ne s'enchaînait pas à la précédente.

Si incongru que cela puisse paraître, on peut même rapprocher Charles de Gaulle et Jean Genet sur ce point. La chose est bien connue, Genet voulait bien et même très bien écrire, c'est-à-dire aligner sa pratique rédactionnelle sur la norme la plus exigeante, ce qu'il appelait la langue de « l'ennemi », qu'il qualifiait volontiers de « classique » et qu'il entendait saborder en l'utilisant pour des récits qui heurtassent la morale commune. La première édition de son roman de 1944 *Notre-Dame-des-Fleurs* faisait ainsi apparaître une prose très liée. Mais la réédition de 1948 supprima des centaines de *et*, des dizaines de *mais*, de *puis* et de *donc*, pour obtenir un style plus haché qui correspondît mieux à la nouvelle sensibilité, bref à la norme-étalon discontinuiste en cours d'établissement. Mais il y a plus encore : comme chez Flaubert, dont l'obsession de la continuité est légendaire, certains pronoms

²⁰ M. Proust, « À propos du "style" de Flaubert » (1920), dans *Contre Sainte-Beuve [et autres textes]*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 588.

²¹ Roland Barthes, « De Gaulle, les Français et la littérature » (1959), dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Seuil, 1993, p. 831.

de *Notre-Dame-des-Fleurs* étaient malaisément référençables en 1944, et l'édition de 1948 les remplaça dûment par un nom propre, quitte à renoncer à la priorité continuiste qu'avait d'abord voulue Jean Genet, en revendiquant un héritage dont il se souhaitait à la fois le légataire et le saboteur. Le texte va même jusqu'à répéter le nom propre là où le pronom ne posait aucun problème. On lisait en 1944 : « Elle voudrait pleurer de rage, déchirer des mouchoirs de batiste avec ses ongles et avec ses dents. Puis, avec celui-ci, quelle similitude d'état antérieur lui rappelle soudain [...] ». On lut en 1948 : « Divine voudrait pleurer de rage, déchirer des mouchoirs de batiste avec ses ongles et avec ses dents. Puis, avec celui-ci, quelle similitude d'état antérieur à Divine rappelle soudain [...] »²². Or, depuis le XIX^e siècle, une répétition est jugée expressive et non fautive, dès lors qu'elle est exhibée et assimilable à une figure, mais maladroite et condamnable si elle n'est rattachable à aucun projet figural. La répétition de « Divine » ne saurait être ici perçue comme une figure ; au-delà de la maladresse, elle affaiblit le lien entre la phrase et la précédente ; les deux phrases sont juxtaposées et non plus enchaînées. Ces modifications furent en partie volontaires, en partie suggérées ou imposées à Genet par son éditeur, Marc Barbezat ; elles témoignent en tout cas d'un évident alignement sur la norme discontinuiste en cours de renforcement ; les attaques de phrase sur *et* sont d'ailleurs bien rares dans les romans suivants de l'auteur.

On trouverait sans peine au XIX^e siècle les prémisses du mouvement qui vit reculer l'exigence de continuité interphrastique et la valorisation esthétique de la déliaison par effacement des marqueurs de connexion, de cohésion et de cohérence. Mais le fait est que l'exigence continuiste était encore très forte au début du XX^e siècle, bien que fût déjà acquise l'idée selon laquelle une écriture n'était pleinement littéraire que singulière, c'est-à-dire affranchie de toute norme. Paul Valéry, pour ne citer que lui, refusait tout prescriptivisme grammatical et lexical à l'intérieur de la phrase, mais ne cessa jamais de reformuler l'exigence de continuité d'une phrase à l'autre²³. La bascule vers la norme discontinuiste se fit probablement vers 1940 ; elle est peut-être une des raisons qui expliquent le changement de protocole rédactionnel intervenu entre *La Mort heureuse* écrite par Albert Camus en 1937 et sa réécriture de 1942, *L'Étranger* : abandon de l'enchaînement du passé simple au profit de l'émiettement du passé composé, suppression de nombreuses ligatures par connecteur, introduction d'alinéas absents du texte premier²⁴, etc. Cette bascule contribue sans doute aussi à expliquer le succès de certains modèles stylistiques américains, et bien sûr nombre de déclarations manifestaires comme celles de

²² Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Monte-Carlo, Aux dépens d'un amateur, s. d. (Paris, Morihien et Denoël, 1944), p. 181 ; Lyon, L'Arbalète, 1948, p. 277.

²³ Pour de plus amples considérations sur l'opposition entre esthétiques continuistes et esthétiques discontinuistes, voir Jean-Michel Adam & G. Philippe « Continuité et textualité », in *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation*, dir. J.-M. Adam, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 35-45.

²⁴ Sur ce dernier point, voir J.-M. Adam, *Le Paragraphe : entre phrases et textes*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 181-191.

Georges Bataille qui proclamait avoir « la continuité en horreur²⁵ », etc. Ce serait bientôt l'air de l'époque, et Barthes devait l'entonner en 1962 dans un texte intitulé « Littérature et discontinu²⁶ ». Il y voyait une libération de toute norme rhétorique ; il ne faisait en fait que valider une nouvelle norme stylistique.

La coïncidence chronologique entre l'avènement de la norme discontinuiste et de la norme du gauchissement nous autorise à faire un lien entre elles, et j'essaierai de nouer tout à l'heure les deux fils. Mais l'on comprend peut-être déjà mieux ce qui peut nous étonner aujourd'hui, à savoir la fascination que l'écriture de Georges Bataille put exercer sur toute une génération d'écrivains. C'est que l'auteur de *L'Expérience intérieure* fournit, presque à l'état pur, un exemple de ce que l'on pourrait appeler le « patron stylistique du mal écrit ». Par *patron stylistique*, j'entends ici un faisceau de traits linguistiques congruents et stabilisés, un protocole rédactionnel régi par un principe de prévisibilité. Entre autres choses, comme la fréquente répétition des mêmes termes en cotexte étroit, ce patron du « mal écrit » exige que l'on brouille les enchevêtrements syntaxiques ou que l'on procède à des appariements lexicaux maladroits, sans que le sentiment qu'il y ait une « figure » vienne compenser ou annuler l'impression de lourdeur²⁷. Ainsi pourra-t-on estimer sur cette base que telle phrase de Georges Bataille est « mal écrite » : « L'idée – qui abuse les uns, leur permet d'abuser les autres – d'une existence unanime retrouvée qu'agirait la séduction intérieure de la poésie me surprend [...]»²⁸. » La longueur du groupe sujet rend complexe le repérage du verbe principal (on aurait préféré : « Me surprend aussi l'idée... ») ; l'absence de coordonnant opacifie la structure syntaxique (on aurait préféré : « qui abuse les uns et leur permet d'abuser les autres ») ; et les regroupements sont rendus malaisés par l'étrangeté des appariements sémantiques (peut-on dire qu'une séduction *agit* une existence ? etc.). Bref, Bataille nous offre tous les « signes » du mal écrit, comme de Gaulle pouvait nous offrir tous les « signes » du bien écrit.

L'étiquetage auquel on recourt le plus spontanément pour évaluer la qualité esthétique d'un énoncé et tout particulièrement d'un énoncé littéraire repose en tout cas, avec une étonnante stabilité, sur ce binôme bien écrit / mal écrit, que j'ai fait semblant de tenir pour acquis ou pertinent. Il est bien sûr entendu qu'un jugement de ce type dépend largement de sensibilités et de valeurs historiquement inscrites : Flaubert jugeait ainsi insupportable une bonne partie de la prose des siècles antérieurs, et Charles Bally expliquait l'avènement du discours indirect libre

²⁵ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 136.

²⁶ R. Barthes, « Littérature et discontinu » (1962), dans *Essais critiques* (1964), Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 209-223.

²⁷ Pour d'autres exemples sur le travail du « mal écrit » dans les années 1950, voir J. Piat *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon) : contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, 2011, p. 378-395 et 407-420.

²⁸ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 173.

par la régression du goût classique pour la subordination, qui non seulement tolérait mais valorisait de longs développements au discours indirect. Il doit être également entendu que, comme tous les patrons stylistiques, celui du mal écrit n'est, d'une part, qu'une sorte de prototype et, d'autre part, qu'une réalité en perpétuelle mutation. Car là encore il ne faut pas céder à l'illusion synchroniste : un patron stylistique n'a qu'une stabilité momentanée ; il évolue comme globalité, mais chacune de ses composantes connaît aussi son évolution propre, dès lors – par exemple – qu'elle peut être récupérée par un autre patron. Le discontinuisme connu ainsi à la fois une évolution propre et une évolution dans le cadre du patron stylistique du mal écrit.

Mais on doit aller encore plus loin, et sortir de la binarité bien écrit / mal écrit, sans se contenter pour autant de dire que ces deux termes ne fonctionnent pas de façon complémentaire mais scalaire, c'est-à-dire qu'un texte ne serait pas bien ou mal écrit, mais simplement plus ou moins bien écrit, plus ou moins mal écrit. Antoine Albalat faisait ainsi remarquer en 1921 que, si nous ne sommes pas toujours d'accord pour dire qu'un texte est bien écrit, nous nous accordons presque toujours pour trouver « mal écrites » les mêmes phrases, et cela quelles que soient les options esthétiques que nous défendons : « il existe au moins une façon de mal écrire sur laquelle on peut se mettre d'accord²⁹. » Il découplait ainsi le binôme bien écrire / mal écrire, le premier relevant surtout d'un jugement esthétique, le second principalement d'un jugement linguistique. On pourrait d'ailleurs suivre le raisonnement jusqu'au bout et montrer sans peine qu'un énoncé peut créer à la fois un sentiment de bien et de mal écrit, puisque les deux jugements sont de nature différente.

L'imaginaire commun n'a, pour sa part, jamais découplé les deux catégories, et il continue à opposer bien et mal écrit. Quant à l'imaginaire littéraire, les années 1950 font apparaître toutes sortes de nuances, depuis de nettes revendications du mal écrire, jusqu'à une simple volonté d'éviter les signaux du bien écrire. Mais dans tous les cas, il y a bien *norme*, si l'on reprend la définition que nous avons donnée de ce terme : une pratique langagière plus ou moins précise, assujettie à une injonction plus ou moins forte. On a vu comment l'apparition et la diffusion d'un patron du mal écrit, ou au moins du gauchissement stylistique, autorise bien à parler de pratique langagière stabilisée au point d'en être conventionnelle et pas seulement d'un vague desserrement de l'étau du bien écrire. Y eut-il aussi injonction ? Il suffit pour s'en convaincre de faire un coup de sonde dans les *Essais critiques* que Roland Barthes fit paraître en 1964 et qui rassemblent des textes publiés au long de la décennie qui précède. L'expression « bien écrire » y revient cinq fois, toujours en mauvaise part. Sont dénoncés le « culte du bien écrire » puis le « mythe du bien écrire » ; et l'on s'amuse d'une variation sur une même formule : « il ne s'agit pas de "bien écrire" » ; « il ne s'agit pas, en effet, de "bien écrire" » ; « Il ne s'agit pas,

²⁹ Antoine Albalat, *Comment il ne faut pas écrire : les ravages du style contemporain*, Paris, Plon, 1921, p. 2.

bien entendu, du “bien écrire”³⁰ ». Et Barthes félicitait alors Alain Robbe-Grillet de nous avoir libérés de la « tyrannie du “bien écrire”³¹ ».

Ne pas « bien écrire » ne signifie bien sûr pas nécessairement qu’il faille « mal écrire », puisqu’on gagne à découpler les deux notions, et il y a plusieurs façons de contester les attendus du bien écrit. Celle qu’a choisie Robbe-Grillet n’est assurément pas celle du gauchissement, et l’on peut trouver plus grossiers les choix opérés par Duras, qui passent parfois par la « faute », notamment dans *Moderato cantabile*, ce livre de 1958 qui aurait marqué son passage de la main droite à la main gauche. Robbe-Grillet n’aurait pas écrit comme elle : « Anne Desbaresdes aussi reconsidéra cet enfant de ses pieds jusqu’à sa tête³² », en bousculant à la fois les attendus lexicaux (l’usage veut qu’on dise « de la tête aux pieds ») mais surtout des règles syntaxiques élémentaires, comme celle qui veut que l’on n’emploie pas le possessif avec les parties du corps dans les tours de ce type. Cela dit, une fois la borne clairement franchie, Duras marquera plutôt le pas et, dans ses romans des années 1960, elle ne pratiqua plus guère ce genre de gauchissement à faible coût. Mais il peut y avoir une tyrannie du « mal écrire », qui n’est pas nécessairement moindre que celle de son faux jumeau.

Cette hypothèse selon laquelle l’évolution stylistique est tributaire d’une dynamique des normes inverse sans doute l’attendu doxique. Le terme de *norme* évoque la stabilité ; si la norme évolue, c’est – pense-t-on – de façon passive : la norme ne change que malgré elle ; elle change parce qu’elle est changée. On prête en revanche au style des vertus dynamiques : parce qu’il s’opposerait à la norme, il la déstabiliserait jusqu’à la modifier. On voit que les choses sont plus complexes : le changement stylistique n’est souvent que la face visible d’un changement de norme, langagière et esthétique. Il entérine ce changement de norme et de sensibilité ; il l’accélère peut-être, mais il ne le provoque pas nécessairement. Cette conclusion semble bien illustrée par l’avènement du gauchissement comme norme-étalon paradoxale d’une certaine littérature « restreinte » des années 1950. Mais pour que, dans les années 1950, le gauchissement pût s’imposer comme norme paradoxale, il fallait que l’idée de bien écrit restât encore vivace dans la doxa, vivace aussi l’idée, pourtant *a priori* périmée, que la littérature entretiendrait un lien privilégié avec la norme, dont il conviendrait de la libérer enfin. Et demeure au moins acquise l’idée que la littérature produit des normes, même quand elle prétend se libérer de toute normativité ; acquise aussi l’idée que la dynamique des normes est bien un des moteurs du changement stylistique.

(Université de Lausanne)

30 R. Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 166, 180, 171, 191 et 274.

31 R. Barthes, « Témoignage sur Robbe-Grillet » (1961), dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 934.

32 M. Duras, *Moderato cantabile*, *op. cit.*, p. 1206.