

Que reste-t-il de la “langue littéraire” ?

§1 Contrairement à ce que pourrait faire entendre l’allusion contenue dans ce titre, on ne trouvera ici aucune nostalgie, mais quelques modestes propositions visant à prolonger l’enquête que *La Langue littéraire* menait “de Gustave Flaubert à Claude Simon”, soit de 1850 à l’an 2000. Rappelons donc d’emblée que, durant un siècle et demi, la notion de “langue littéraire” a désigné moins un registre élevé de l’idiome qu’une langue perçue comme *autonome* — un imaginaire, donc, et des formes spécifiques :

cessant d’être identifiée à la norme haute, la littérature a été peu à peu associée à une pratique spécifique, qui n’est plus régie par une figuration préformée mais tend cependant à constituer des faisceaux de traits langagiers qui la définissent en opposition à l’usage commun. Bref, on a vu l’accent sur la “langue littéraire” au sens philologique du terme se déplacer vers la “langue littéraire” comme mode et forme de discours autonomes.¹

§2 Or, on peut faire l’hypothèse que la fin du xx^e siècle est marquée par un changement de paradigme comparable à celui que l’on a pu mettre en évidence autour de 1850, mais rigoureusement inverse : “De même que la langue littéraire se serait reconnue et, au moins partiellement, constituée comme *autonome* à l’époque de Flaubert, de même elle aurait cessé de se percevoir ou de se vouloir telle à la fin du xx^e siècle”². Plusieurs arguments valident cette hypothèse, qui tous témoignent d’un “redeviend-discours” de la prose littéraire. Tout d’abord, la vogue indéniable de l’autofiction. Après des décennies où la prose avait cherché — et trouvé — comment aller au plus près de la subjectivité, l’ancrage énonciatif de la fiction trouvait là son comble. Ensuite, l’éclatement même des genres. Si l’autofiction n’y était pas étrangère, d’autres chemins se trouvaient largement empruntés, telles ces “fictions critiques” de l’époque, pour reprendre l’expression de Dominique Viart³. Troisième symptôme : l’effacement des frontières symboliques du littéraire dans la société. Face à une indiscutable délégitimation de la littérature, la pertinence critique et praxéologique d’une “langue littéraire” tombait. Enfin, le retour de la rhétorique, contre laquelle l’idée même de “langue littéraire” s’était développée. La littérature basculait, à nouveau, vers le discours, ce dont témoignent encore les programmes d’enseignement du français⁴. Soit en résumé : “Autonomisée, mettant en place des formes et des lois propres peu à peu figées comme marqueurs sémiotiques de littérarité, la langue littéraire aurait donc paradoxalement fini par rejoindre l’idiome commun et, ce faisant, aurait décrit, au cours du xx^e siècle, une courbe dépendant des évolutions mêmes, des rôles, des fonctions et des valeurs assignés à la littérature”⁵.

§3 Parler de “langue littéraire” aujourd’hui suppose donc quelques précautions. D’une part, il n’est plus possible d’ignorer que la notion a une histoire : à savoir, entre 1850 et 2000, l’émergence, le réemploi et le figement progressif de patrons stylistiques, faisant correspondre sémiotiquement et sémantiquement certaines formes de langue (un appareil formel) et certains effets littéraires — ce qui laisse nécessairement des traces. D’autre part, le sens littéral de l’étiquette gagne sans doute à être réexploité : la “langue littéraire” est avant tout la langue des écrivains, mais il reste à voir si elle s’articule effectivement avec la langue imaginairement commune. Or, si la littérature contemporaine est redevenue discours, de deux choses l’une : soit la langue des écrivains fait apparaître des phénomènes “suffisamment convergents pour offrir un

système de régularités”⁶ — et la notion est encore pertinente ; soit la seule différence avec hier est d’ordre pragmatique, et la qualité “littéraire” de la langue ne lui est plus donnée que par son inscription au sein d’un discours constituant⁷. Dans le premier cas, on retrouve des configurations privilégiées, des récurrences pouvant constituer des appareils formels ; dans le second, tout en prenant acte de la disparition d’une langue littéraire autonomisée, on renforce paradoxalement la théorie selon laquelle on ne peut penser qu’ensemble langue et littérature. Dès lors, la langue des écrivains demeure de toute façon un observable pertinent, les formes mobilisées reconduisant à des imaginaires sous-jacents.

Retour au lexique ?

§4 Le redevenir-discours de la littérature s’accompagne d’un autre retour : alors que la “langue littéraire” s’était construite sur des recherches syntaxiques, au cours d’un “moment grammatical” (1890-1940), puis d’un “moment linguistique” (1950-1970)⁸, le début du XXI^e siècle accorde à nouveau toute son importance au lexique. En se rapprochant des usages communs de la langue, les écrivains croisent la question des niveaux de langue, et plus précisément, des niveaux populaire, familier, voire vulgaire. Davantage que d’une nouvelle tentative pour “mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire”, l’entreprise dérive de recherches menées en leur temps par Céline, Queneau, Genet ou Guyotat autour de l’oralité. Le récent *Clèves*, publié par Marie Darrieussecq en 2011⁹, a pourtant pu choquer : dans *Le Monde des livres* du 21 octobre, il est surtout question des mots choisis par l’auteur, comme si certains n’avaient pas vocation à apparaître dans des textes de fiction — problématique somme toute anachronique. Ces termes, qui relèvent du registre de la sexualité — *Clèves* est le récit de la puberté de la narratrice —, ne gênent pas en tant que tels : ce qui trouble, c’est moins leur niveau de langue que leur nombre. On n’est donc pas surpris de trouver, au sein de ce débat, une tribune de Virginie Despentes, dont *King-Kong théorie*, en 2006¹⁰, avait encouru le même type de critique. Face à elle, Jean-Philippe Domecq se désole d’une telle grossièreté, et l’une de ses remarques frappe particulièrement, quand il cite un extrait “au seuil de ce roman où le sexe obsède la syntaxe plus que la grammaire”. Que cette syntaxe lui semble caricaturale, peu apte à rendre compte des troubles de la narratrice, est un contresens : ces phrases brèves, sèches, souvent averbales, sont une caractéristique des patrons phénoménologiques constitués tout au long du XX^e siècle. Dit autrement, le roman de Darrieussecq, quelle que soit sa valeur, est un exemple des ambiguïtés actuelles de la langue des écrivains — non seulement l’attention au lexique fait perdre de vue le travail syntaxique, mais le discours de commentaire peut trahir la forme quand il porte trace d’imaginaires anachroniques (en l’occurrence, un imaginaire de la littérature méconnaissant les héritages de la “langue littéraire”).

§5 Mais il y a peut-être là une première caractéristique de la langue des écrivains actuels : un accent, même involontaire, mis sur ce qui distingue de la période précédente. D’où une densification des phénomènes touchant au lexique. De fait, la question des niveaux de langue réapparaît à l’autre bout de l’échelle, par ironisation du niveau élevé. Ironie ou, plus exactement, regard amusé : que l’on songe au goût d’un Éric Laurent “qui, en un phrasé proustien, aime l’adjectif rare, d’une exquise préciosité ; presque incongru à force d’exactitude maniaque”¹¹. Le travail est ici d’autant plus fin qu’il repose aussi sur une néologie “cachée” : à côté d’adjectifs joliment vieillots,

Laurent en *crée* bon nombre d'autres ; mais par un phénomène de contamination, le lecteur ne sait parfois plus si les mots qu'il lit relèvent d'un état de langue archaïque, ou de l'invention pure et simple. Cette ambiguïté reconduit à une pratique très consciente de ses effets, en même temps qu'elle témoigne d'un imaginaire ludique de la littérature¹². Raison pour laquelle on ne saurait dire quoi que ce soit de ceux qui, pensant encore que la littérarité est intrinsèque à certains mots, ont deux siècles de retard.

Filiations et ironisations

- §6 On rencontre donc un autre trait de la langue des écrivains d'aujourd'hui : son rapport, même estompé, à ce qui a fait la "langue littéraire". La catégorie de l'adjectif apparaît encore comme un intéressant point d'observation : dès les années 1950 — on se souvient de Blanchot commentant Gracq¹³ —, l'adjectif était suspect ; outre qu'il renvoyait à l'état philologique de la langue littéraire, il ne rentrait qu'à la marge dans les problématiques syntaxiques du temps¹⁴. L' "adjectivation ironique et jubilatoire", d'un Éric Chevillard ne surprend donc pas¹⁵ : elle inscrit dans une lignée, et prolonge un geste critique. Le clin d'œil aux marques les plus traditionnelles d'une langue littéraire désormais dépassée désamorce le sérieux imaginativement attaché à la pratique littéraire ; c'est une *posture*, un *ethos*, qui se fait jour — et par là, une manière de faire coïncider sa pratique avec les attendus d'une littérature redevenue discours. Que ce soit un trait partagé par des auteurs publiés aux Éditions de Minuit, dont on connaît le fort capital symbolique, n'en est que plus éloquent : ironiser la langue littéraire au sens que l'expression avait encore au XIX^e siècle, c'est retrouver ce que la "langue littéraire", au sens du XX^e siècle, pratiquait — pour mieux fonder la littérature du XXI^e siècle. De l'hypothèse du redevenir-discours de la littérature à la notion de "langue littéraire", un autre lien existe en effet, entraperçu chez Darrieussecq. Au fur et à mesure de son histoire, la "langue littéraire" a visé un effet-subjectivité — que ce soit à travers la quête de la "voix" ou d'une écriture phénoménologique¹⁶. Or, si l'imaginaire de la littérature et, partant, celui de la langue en son sein sont modifiés, l'ancrage énonciatif du discours littéraire a tout à gagner des acquis de la "langue littéraire". Il y a donc des filiations possibles. Et c'est pour cette raison qu'il est difficile de ne pas songer à Claude Simon quand on lit Éric Laurent, à Samuel Beckett quand on lit *Mourir m'enrhume*, le premier roman d'Éric Chevillard¹⁷. S'il n'y a plus rien d'expérimental dans ces pratiques de la langue (d'autres sont passés avant), elles réinvestissent des écritures marquées et mémorables — ce qui les met à l'abri d'une certaine naïveté.
- §7 De fait, le texte de fiction peut se couler dans une langue sans aspérités — et c'est ce qui constitue sans doute la plus grande part de la production actuelle. Mais parce que la langue n'y fait que suivre, sans en saisir les enjeux, les évolutions de l'imaginaire littéraire, cette production n'est que banale. Est-ce donc à dire que tout en revendiquant une plus grande proximité entre la langue littéraire et la langue commune, la littérarité se ferait aujourd'hui de plus en plus conditionnelle ? Que, malgré la revendication discursive de l'entreprise littéraire contemporaine, l'imaginaire d'un écrit encore distinct de l'oral (*distingué* et non actuel, donc) demeurerait un critère essentiel de littérarité ? Il en serait ainsi des avant-gardes — si avant-gardes il y a encore¹⁸ —, considérées comme telles non seulement à l'aune de leur poétique, mais encore de leur langue : que l'on songe à Olivier Cadiot et à ses expérimentations avec

l'écrit, entendu moins comme système langagier que comme dispositif ; que l'on songe aux jeux avec la ponctuation ou avec le blanc, encore aujourd'hui nombreux, et plus radicaux qu'ils ne l'étaient chez Beckett ou Simon¹⁹.

Un moment énonciatif²⁰

- §8 Considérer que la littérature redevient discours suppose un tournant énonciatif, propre à définir un moment où l'imaginaire de la littérature, la pratique de la langue par les écrivains et la réflexion linguistique se rencontrent. Et c'est somme toute le cas, depuis les années 1970-1980 : linguistique de l'oral, linguistique de l'écrit post-Benveniste, narratologie énonciative, d'un côté ; formes langagières caractéristiques d'une méta-énonciation dans les productions littéraires — parenthèses, repentirs, gloses — de l'autre ; abondance des discours d'accompagnement chez les écrivains : qu'il s'agisse des salons du livre, des séances de rencontre dans les librairies ou les bibliothèques, des émissions radio ou télévision, la parole des auteurs déborde leurs seuls écrits — que l'on songe à la médiatisation d'une Marguerite Duras, dans les années 1980, et aux préjudices que l'œuvre a pu encourir de ce fait.
- §9 Une Christine Angot a compris quel parti tirer de la revendication de cet ancrage énonciatif : chez elle, pour qui le rythme est si prégnant, c'est la performance, à la télévision ou sur scène, qui donne toute son ampleur au discours, quand le texte écrit est effectivement *parlé*. Signe des temps : en répondant à l'impératif actuel de médiatisation, s'agit-il de remettre la littérature au centre de l'attention (version optimiste) ou de la noyer au sein des autres discours (version pessimiste) ? Quoi qu'il en soit, cette importance du rythme reconduit à la langue des textes, où la segmentation est forte. Mais l'écrit apparaît comme déficitaire : la description syntaxique, qui, certes, remarquera la succession paratactique de phrases brèves, ne suffira jamais à rendre compte des effets que seule la profération permet d'atteindre — violence comprise. Avec Angot, on touche sans doute à une entreprise plus "grand public" que d'autres, mais elle permet de remarquer que la forme n'y est pas éloignée de celle qu'affiche la littérature "restreinte" version Minuit ou P.O.L. Que ce soit Frédéric Beigbeder ou Amélie Nothomb, beaucoup ont compris que, parmi les formes disponibles, les marqueurs stéréotypiques de l'oral — lexique commun, syntaxe simple — étaient les conditions de l'ancrage énonciatif de leurs fictions ; une condition pour se mettre en adéquation, même minimale, avec l'imaginaire littéraire du temps. Un Michel Houellebecq se situe ailleurs, qui ne semble pas prendre la langue comme un matériau à part entière. Pour autant, toute son œuvre est marquée d'une profonde ironie : on trouve là une problématique énonciative qui suffit à ancrer le texte dans l'imaginaire littéraire actuel.
- §10 Au contraire, Tanguy Viel ne cesse d'exhiber l'ancrage énonciatif de ses récits, où la place des discours rapportés est essentielle : ces configurations visent à faire se rencontrer écrit et (fiction d')oral. Viel joue donc avec les codes traditionnels de l'écrit : son texte est émaillé d'incises, alors même que les démarcations typographiques traditionnelles en sont effacées. Le Prix Goncourt 2009, *Trois femmes puissantes*, de Marie Ndiaye, affiche dès ses premières lignes une forte thématisation de son énonciation, et semble là aussi en tirer des conséquences syntaxiques :

Et celui qui l'accueillit ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps

vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même, cet homme qui se tenait là, petit, alourdi, diffusant un éclat blanc comme une ampoule au néon, cet homme surgi au seuil de sa maison démesurée n'avait plus rien, se dit aussitôt Norah, de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse auparavant si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable.²¹

- §11 Si la forte structuration de cette première phrase et les phénomènes de parallélisme qui y apparaissent construisent une période rhétorique, c'est retremper l'écrit dans le discours. Et quand, ailleurs, cette emprise rhétorique se défait, la langue retrouve les formes caractéristiques, dans la "langue littéraire" du XX^e siècle, du monologue intérieur.
- §12 Davantage que le nombre de commentaires méta-énonciatifs, c'est donc peut-être sur l'énonciation-cadre que le travail porte désormais : chez Olivier Rolin, les premiers ne sont pas absents, mais on peut retenir surtout de *Tigre en papier* l'énonciation en *tu*, qui suppose une source énonciative²². C'est d'ailleurs là un type de discours dont les occurrences se multiplient en ce début de XXI^e siècle : on pense à *L'Inconsolable* d'Anne Godard, à *Suicide* d'Édouard Levé, ou à *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier²³, qui exhibe dans sa forme même les rapports complexes d'un discours de ce type avec l'écrit : matériellement, on lit un bloc débutant sans majuscule et se terminant sans point — ce en quoi il se distingue d'emblée du *Comédie classique* de Marie Ndiaye, fait d'une seule phrase typographique²⁴. C'est, là encore, jouer avec les codes écrits les plus traditionnels.
- §13 Le choix de la personne, et ses implications, sont au centre de bien des projets littéraires, soit qu'une oscillation entre *je* et *il/elle* se fasse jour, soit que ce choix impossible conduise, comme chez Annie Ernaux, à une "autobiographie impersonnelle" dans *Les Années*²⁵. L'exemple est particulièrement fécond, puisqu'il prouve que l'imaginaire énonciatif rend aussi problématique un type de texte *a priori* embrayé : quand la fiction entend renouer avec la source énonciative qui en est à l'origine — pour l'afficher pleinement —, l'écriture de soi tend ici à se délier du *je* : juste retour des choses après la vogue de l'autofiction, dénaturée en productions exhibitionnistes ? Aujourd'hui, *L'Atelier noir* permet de comprendre la maturation de ce livre monument des années 2000²⁶ : ce journal d'écriture thématise l'hésitation constante entre le *elle* et le *je* : l'auteur, en quête de la forme idéale, pèse et soupèse les possibilités que lui offre l'une ou l'autre de ces configurations énonciatives. Un autre des grands textes — et des grands succès — de ces dernières années, *D'autres vies que la mienne*, d'Emmanuel Carrère²⁷, repose aussi sur un dispositif énonciatif fortement thématisé : le récit naît lui-même d'un récit premier, que le narrateur recueille, pour lui donner une forme définitive — on comprendra *littéraire*.

Distance critique

- §14 Les usages contemporains de la langue, où la proximité avec le parler commun n'est pas recouvrement, mais stylisation, se caractériseraient ainsi par une mise à distance de l'imaginaire dominant — le "redevenir-discours". François Bon, qui entend ouvrir l'espace littéraire à la voix des travailleurs, adopte une langue sentie comme expérimentale dans *Limite*²⁸ : est-ce à dire qu'une telle pratique, prenant acte des acquis antérieurs de la "langue littéraire", témoigne d'une certaine méfiance envers un trop grand degré de *mimésis*, qui ferait courir à la langue de la fiction le risque de se

dissoudre dans celle, effectivement populaire, des médias ou du tout-venant ? Sans doute. La distance critique est autre chez Pierre Michon qui, dans ses *Vies minuscules*, souhaitait compenser la nullité des destins évoqués en adoptant une langue assurément précieuse, à tout le moins classique²⁹. La non-correspondance entre l'objet et la forme témoigne d'un imaginaire "anticontemporain" pleinement assumé, comme en témoignent bon nombre de paratextes qui, eux, participent de l'imaginaire actuel d'une littérature-discours³⁰. On retrouve une langue classique chez Pascal Quignard, appuyée sur les structures syntaxiques décalquées de la période rhétorique. De même, il y a chez lui une forte affirmation de la figure d'écrivain, notamment à travers la dispersion générique de l'œuvre, partagée entre romans, essais, traités... Appelant à une contamination générale de la fiction et de la pensée³¹, Quignard synthétise aussi un autre des traits de l'époque : le souci lexicographique, dont témoigne par exemple *Le Sexe et l'effroi*³².

§15 Le "sentiment de la langue" est donc largement partagé, mais c'est peut-être chez Richard Millet qu'il prend son caractère le plus affirmé. Sa prose — du moins après *La Gloire des Pythre*³³ — apparaît à qui s'y livre coulée dans une langue foisonnante, lyrique, faite de phrases amples, multipliant les subordonnées. Si ce "sentiment de la langue" fait très XVIII^e siècle, la revendication d'un classicisme formel est effective et permanente chez Millet. Cependant, l'auteur s'inscrit parfaitement dans les usages de son temps, multipliant les entretiens et autres discours à valeur justificative — "apologétique" — dans un tourniquet où provocation et positionnement esthétique s'épaulent l'un l'autre. Ce contre quoi Millet écrit, c'est le "style syncopé (avant-gardes des années 60-70), l'écriture minimaliste (depuis la fin du XX^e siècle) et le "tout-à-l'égout linguistique" que favorise l'actuel système éditorial"³⁴. C'est là une idée fixe : "Pour en revenir à ma phrase, elle va à l'encontre de la tendance simplificatrice de l'époque"³⁵. De ces déclarations, retenons deux points : d'une part, la conscience que s'est précédemment jouée dans l'histoire de la "langue littéraire" une sorte de révolution syntaxique, dont la phrase a été le centre ; d'autre part, l'indication d'un possible de l'époque, dessinant une cartographie polémique de la pratique littéraire. La revendication d'un travail de la phrase paraît anachronique : dans un moment où l'imaginaire de la littérature semble avoir basculé du côté de la langue commune, et avoir renoué avec des problématiques lexicales, la position de Millet serait décalée. Cependant, en appuyant sa prétention au classicisme sur le "mythe de la clarté française"³⁶, il renoue avec "une forme d'articulation du français écrit, perceptible à la lecture orale"³⁷. Paradoxalement donc, la "nécessité rythmique, syntaxique" que Millet identifie dans la langue classique, lui permet de rencontrer le "redevenir-discours" de la littérature contemporaine. La proposition est d'autant plus forte qu'elle fait de cet idéal classique une troisième voie, entre l'écrit et l'oral : "La langue de l'écriture, faut-il le rappeler en ce temps de confusion démagogique entre l'écrit et l'oral, est à mille lieues de la langue parlée. De là la nécessité du classicisme"³⁸.

§16 De fait, le travail de la phrase, chez Millet, permet d'affirmer à la fois une prégnance rhétorique, reconduisant à l'imaginaire du *discours*, et un travail de la syntaxe, reconduisant à l'imaginaire de la "langue littéraire". Le cas Millet s'enrichit encore du dispositif d'ensemble de ses romans, fondés sur des récits pris en charge par des figures explicites de narrateur ou de conteur : Yvonne Piale dans *L'Amour de trois sœurs Piale* ; Thomas Lauve dans *Lauve le pur* ; Pierre Bugeaud — "seul de ma race à écrire aujourd'hui le français à peu près comme ils ont rêvé de le parler" — dans *Ma vie parmi les ombres*³⁹. Millet est anticontemporain en cela qu'il associe une langue

classique et l’imaginaire caractéristique des écritures d’aujourd’hui — même s’il ne faut pas oublier que l’affirmation d’une instance de conteur rencontre des cadres très traditionnels. Ceux-là même que des auteurs antillais placent à l’origine de leurs fictions — comme Patrick Chamoiseau ou Raphaël Confiant, étonnants contrepoints ici.

Littérature/langue : des prédiscours communs

- §17 Si Bruno Blanckeman constate que, dans la littérature d’aujourd’hui, “la langue fait fiction à part entière quand elle n’est plus tenue pour une simple réserve de signes, mais considérée en elle-même comme un lieu d’imaginaire, un support symbolique, une matière poétique”⁴⁰, il faut comprendre que le développement d’une “langue littéraire” autonome, pendant plus d’un siècle, en a été la condition de possibilité. Que le devenir-discours de la littérature se traduise par une réflexivité accrue des pratiques est une hypothèse bien connue. Que les étiquettes à travers lesquelles on peut penser la production fictionnelle contemporaine vailent aussi pour les pratiques langagières, chose moins fréquemment soulignée, c’est la conséquence du recouvrement de l’imaginaire de la langue par l’imaginaire discursif de la pratique littéraire. Les adjectifs “minimaliste” ou “impassible”, par exemple, s’ils font référence à des récits où l’intrigue se délite, voire n’existe qu’au degré zéro, peuvent aussi renvoyer à un type de syntaxe dont la “langue littéraire” a tiré un large parti phénoménologique⁴¹. Les récits impassibles d’un Jean Échenoz laissent effectivement affleurer une langue tentée par la simplicité de la phrase brève — infusée, cependant, de détours méta-énonciatifs, gage de l’affirmation d’une source à l’origine du discours ; ceux, minimalistes, d’un Christian Oster signent tant par le projet esthétique que par la pratique langagière, une double fonction critique : d’une part, ils concentrent le récit ; d’autre part, ils jouent avec les possibles de la langue, affichant tantôt des phrases complètes relativement brèves, tantôt des phrases sans verbe lapidaires, tantôt, au contraire, des phrases allongées — singulièrement lorsqu’il s’agit de transcrire le discours intérieur qu’un personnage est censé se tenir à lui-même. On est dès lors bien du côté de “fictions joueuses”⁴² qui ne se bornent pas à jouer avec les attendus du roman, mais jouent avec les attendus de sa langue : entre reprise de traits d’écriture phénoménologique et simplification syntaxique redevable d’un imaginaire du contact avec la parole vive.
- §18 Cette dialectique du réemploi et de l’abandon qui concerne tant l’entreprise esthétique que la pratique langagière des auteurs, gagne sans doute à être formulée en termes de “prédiscours” : le redevenir-discours de la littérature suppose une modélisation de la pratique scripturaire par l’*“ensemble de cadres prédiscursifs collectifs qui ont un rôle instructionnel pour la production et l’interprétation du sens en discours”*⁴³. Ce qui caractérise la langue des écrivains contemporains est donc la rémanence des imaginaires antérieurs de la langue littéraire — et l’on peut effectivement voir ici “des contenus sémantiques (au sens large de culturel, idéologique, encyclopédique), c’est-à-dire des savoirs, des croyances et des pratiques et pas uniquement des formes”⁴³. L’observation des pratiques littéraires actuelles recoupe de fait les six critères de définition identifiés par M.-A. Paveau : la co-élaboration entre l’individu et la société (les usages actuels sont tributaires d’un discours sur la littérature, d’une *doxa* partagée) ; une prédiscursivité tacite (si “les prédiscours ne s’inscrivent pas directement dans la matérialité discursive, mais y impriment des marques indirectes”⁴⁴, les formes de

langue observables sont modelées par une série de “discours”, que ce soit sur la langue même ou sur la littérature) ; une transmissibilité (on peut identifier des filiations et héritages ; on peut rassembler tel et tel auteur) ; une expérientialité (il est possible d’organiser et de prévoir les observables) ; une inter-subjectivité (la communauté de croyances et le statut associé à l’idée de littérature sont à la fois partagés et validés) ; une discursivité (il y a effectivement manifestations langagières modelées par ces interdiscours).

- §19 Des positionnements que l’on peut identifier dans les métadiscours d’accompagnement aux usages des uns et des autres — ou *vice-versa* ; des positionnements et des usages à des poétiques du récit de fiction — et *vice-versa* : plusieurs parcours de sens sont possibles. Si des points de rencontre — davantage, sans doute, que de trop pleines homologues — entre traitement de la langue et traitement de la fiction sont discernables, c’est que, après des décennies où la “langue littéraire” s’est constituée en laboratoire, il est désormais *acquis* qu’on ne saurait dissocier sans perte, dans le domaine littéraire, imaginaire, langue et esthétique. Quelle que soit la langue des écrivains aujourd’hui, qu’elle existe ou non dans les mêmes termes qu’au cours du XX^e siècle, qu’elle ait cessé de se définir *contre* la langue commune, des *prédiscours* sont donc prégnants, informant et programmant diverses pratiques.
- §20 Les propositions qui précèdent n’ont pas d’autre visée que d’établir des repères dans un champ mouvant parce qu’actuel. Champ *littéraire* quand bien même l’autonomisation de la littérature n’est plus considérée comme allant de soi. Rapprochée d’un imaginaire de la langue commune, la langue des écrivains actuels est à la fois l’autre et le même de la “langue littéraire”. Le même, car elle affiche des traits témoignant d’états — et de définitions — antérieurs : si le travail sur le lexique semble à nouveau important, les acquis syntaxiques du siècle précédent, et notamment les patrons caractéristiques de l’écriture phénoménologique, sont assez nettement réinvestis. L’autre, car le cadre d’inscription pragmatique a changé. Formes et imaginaires des formes rejoignent donc, dans une série de *prédiscours* modelant les pratiques actuelles, des imaginaires de la littérature : c’est de cette rencontre que la langue-discours tire sa vivacité, soucieuse de toujours revendiquer son origine énonciative *et* réalisée sous des configurations reconnaissables et variables. Dès lors, les noms que l’on a croisés ici, les références, n’entendent que témoigner de réalisations *possibles*.

Julien Piat
Université Stendhal-Grenoble 3

NOTES

- ¹ Sur cette question, voir Gilles Philippe et Julien Piat dir., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009 (ici p. 55-56).
- ² *Ibid.*, p. 529.
- ³ Voir, par exemple, “Les *fictions critiques* de Pascal Quignard”, *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 25-37 ou “Les *fictions critiques* de la littérature contemporaine”, *Spirale*, n° 201, mars-avril 2005, p. 10-11.
- ⁴ On peut lire à ce sujet Dan Savatovsky, “*Siècle, fin-de-siècle, début-de-siècle* : langue littéraire et périodisation”, dans Cécile Narjoux dir., *La Langue littéraire à l’aube du XXI^e siècle*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 51-67.
- ⁵ Gilles Philippe et Julien Piat dir., *La Langue littéraire*, *op. cit.*, p. 531-532.
- ⁶ Catherine Rannoux, “La *langue de tous*, un défi à la *langue littéraire*”, *Les Années d’Annie Ernaux*, dans Cécile Narjoux dir., *La Langue littéraire à l’aube du XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 175.
- ⁷ Voir, sur cette notion de *discours constituant*, Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

- ⁸ Voir Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française. 1890-1940*, Gallimard, 2002, <Idées>; et Julien 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.
- ⁹ Marie Dariussecq, *Clèves*, Paris, P.O.L, 2011.
- ¹⁰ Virginie Despentes, *King-Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.
- ¹¹ Jacques Poirier, "Malaise dans l'adjectivation : sur Éric Chevillard, Éric Laurent et quelques autres", dans Cécile Narjoux dir., *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 169.
- ¹² On peut donc ajouter ce trait à ces "fictions ludiques" que Bruno Blanckeman identifie au sein de la production contemporaine (voir *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexite éditeur, 2002) : jeu avec les caractéristiques génériques et esthétiques, et jeu avec les formes de langue attendues.
- ¹³ Maurice Blanchot, "Grève désolée, obscur malaise", *Cahiers de la Pléiade*, n°2, 1947, p. 134-137.
- ¹⁴ À travers le problème de sa place par rapport au nom.
- ¹⁵ Voir Jacques Poirier, "Malaise dans l'adjectivation...", art. cit., p. 161-173.
- ¹⁶ Voir Gilles Philippe et Julien Piat dir., *La Langue littéraire*, op. cit., notamment les chapitres 1 et 2, et Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman...*, op. cit., en particulier les chapitres 5 et 6.
- ¹⁷ Éric Chevillard, *Mourir m'enrhume*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- ¹⁸ Pour B. Blanckeman, "dans une société moins textocentrée, le geste de rébellion dirigé contre la lettre et sa puissance, les lettres et leur diktat, perd de sa nécessité" (*Les Fictions singulières*, op. cit., p. 79).
- ¹⁹ Voir, sur ce point, Cécile Narjoux, "Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée", dans C. Narjoux dir., op. cit., p. 241-253.
- ²⁰ Voir G. Philippe, *Sujet, verbe, complément*, op. cit., p. 218.
- ²¹ Marie Ndiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 11.
- ²² Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- ²³ Anne Godard, *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, 2006 ; Édouard Levé, *Suicide*, Paris, P.O.L, 2008 ; Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oublié*, Paris Éditions de Minuit, 2011.
- ²⁴ Marie Ndiaye, *Comédie classique*, Paris, P.O.L, 1986.
- ²⁵ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
- ²⁶ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011.
- ²⁷ Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L, 2009.
- ²⁸ François Bon, *Limite*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- ²⁹ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
- ³⁰ On s'inspire ici de la définition qu'Antoine Compagnon donne du terme "antimoderne" : "les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou encore modernes intempestifs" (*Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, <Idées>, p. 7).
- ³¹ "J'espère qu'on ne pourra plus démêler fiction ou pensée" (Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Flohic, 2001, p. 211).
- ³² Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- ³³ Richard Millet, *La Gloire des Pythre*, Paris, Gallimard, 1995.
- ³⁴ Richard Millet, *Harcèlement littéraire, entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*, Paris, Gallimard, 2005, p. 37 et 67.
- ³⁵ "Entretien avec Richard Millet", dans *L'Écrivain et sa langue : romans d'amour, de Marcel Proust à Richard Millet*, études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 25.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 25-26.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 26.
- ³⁸ Richard Millet, *Fenêtre au crépuscule. Conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004, p. 69.
- ³⁹ Richard Millet, *L'Amour des trois sœurs Piale*, Paris, Gallimard, 1997 ; *Lauve le pur*, Paris, Gallimard, 2000 ; *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, 2003 (citation p. 16).
- ⁴⁰ B. Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 93.
- ⁴¹ B. Blanckeman écrit ainsi que "l'écriture dite minimaliste connaît un champ d'application maximal. Elle désigne tout aussi bien le choix d'un style (l'abstraction géométrique de Jean-Philippe Toussaint, lyrique selon Jacques Serena), l'effet esthétique (la déception du romanesque selon Jean Échenoz, sa subversion selon Christian Gailly) ou la poétique du récit (l'art de l'épure selon Éric Holder ou du puzzle selon Patrick Modiano, deux écrivains très éloignés de la comète Minuit" (*ibid.*, p. 65-66).
- ⁴² L'expression est de B. Blanckeman, *ibid.*, p. 59-110.
- ⁴³ Marie-Anne Paveau, *Les Prédiscours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 14.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.