L'Amant de Marguerite Duras : de l'écriture novatrice au non-événement de style

Sandrine Vaudrey-Luigi

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/9434>

DOI: 10.4000/narratologie.9434

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Sandrine Vaudrey-Luigi, « *L'Amant* de Marguerite Duras : de l'écriture novatrice au non-événement de style », *Cahiers de Narratologie* [Online], 35 | 2019, Online since 03 September 2019, connection on 05 September 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/9434> ; DOI : 10.4000/narratologie.9434

This text was automatically generated on 5 September 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

L'Amant de Marguerite Duras : de l'écriture novatrice au non-événement de style

Sandrine Vaudrey-Luigi

- 1 Lorsque Socrate est condamné à mort, la nouvelle reste relativement circonscrite dans la Grèce du V^e-IV^e siècle avant Jésus-Christ. Elle est avant tout perçue comme une anecdote, celle d'une action judiciaire du citoyen Méléto contre une figure athénienne, le philosophe Socrate, celle d'un procès pendant lequel 80 juges qui s'étaient prononcés pour l'acquittement du philosophe lors d'un premier vote se sont prononcés pour la peine de mort lors d'un second. Seul Platon dans son *Apologie de Socrate* semble prendre la mesure de ce procès. C'est bien plus tard que l'approche de cette condamnation est revisitée et présentée comme une véritable « affaire » : l'anecdote est recatégorisée en événement. C'est dire si la réception d'un fait dépend des protocoles de lecture qui l'accompagnent : d'un homme condamné pour impiété, Socrate est devenu celui qui mettait en péril l'équilibre de la cité athénienne dans le contexte des années qui suivirent la fin de la guerre du Péloponnèse. La démarche récente de l'historien Paulin Ismard (2013 : 14), se demandant « en quoi cet événement singulier s'avère [...] fécond pour étudier de manière générale la démocratie athénienne de l'époque classique » montre à quel point l'événement ne prend tout son sens qu'à condition de le replacer dans un contexte herméneutique plus large, quitte à remettre en cause la définition même de l'événement. Une telle ambition est-elle transposable à la littérature et au style ?
- 2 Quand on cherche à réfléchir à la notion de style en l'articulant à celle d'événement, on présuppose que les principales caractéristiques définitoires de l'événement – son imprévisibilité, sa sur-signification, la rupture qu'il implique, l'intensité qu'il suppose et l'adresse qu'il convoque¹ – sont opérantes pour appréhender ce que l'on aborde généralement avec les faits de style. Or reconnaître qu'il existe des faits de style qui sont des événements de style, ou de manière plus radicale penser des événements de style à la place des faits de style, engage nécessairement non seulement une redéfinition du style mais implique un présupposé. Ainsi, Ilias Yocaris (2016 : 24), à la suite d'Anna Jaubert,

rattache l'événement à la question « Quand est-ce qu'un fait de style émerge dans les textes littéraires ? » et propose une définition du style fondée sur une démarche empirique et largement inductive, rejetant implicitement certaines approches au nom du dynamisme intégratif et holistique : « il (le style) n'est pas considéré comme un objet statique ou une catégorie esthétique-historique plus ou moins arbitrairement définie, mais comme un événement découlant de l'interaction entre les différentes composantes d'un texte donné (écrit ou oral, littéraire ou non) les genres et/ou les mouvements littéraires auxquels il fait éventuellement référence, l'instance réceptrice, le contexte énonciatif, le cadre sociologique et historique dans lequel s'inscrit la démarche de l'énonciateur *etc.* ». Reste que l'idée d'événement est fondée sur le préjugé avant-gardiste, qui survalorise la nouveauté voire la construit à tout prix. N'est-ce pas aussi, en ce sens, et même si l'on constate un retour de l'événement rattaché cette fois au concept d'émergence, faire sien la stylistique qui insiste sur une irréductible singularité et exclut généralement – la construction proposée par Yocaris faisant largement figure d'exception – toute démarche historique ? Bref, posons à la suite de Gilles Deleuze (1969 : 69) que « le mode de l'événement, c'est le problématique. Il ne faut pas dire qu'il y a des événements problématiques, mais que les événements concernent exclusivement les problèmes et en définissent les conditions. (...) L'événement par lui-même est problématique et problématisant » ; et parce que *L'Amant* de Marguerite Duras a été présenté comme un événement littéraire voire un événement de style, on tentera de répondre aux divers questionnements impliquant l'articulation style-événement à partir de ce roman paru aux Éditions de Minuit en 1984.

La parution de *L'Amant*, événement médiatique

- 3 Quand paraît *L'Amant*, Marguerite Duras a soixante-quatorze ans. Femme de lettres, cinéaste, dramaturge, chroniqueuse, elle est connue et reconnue depuis des années. Aimée, adulée par d'aucuns, moquée, décriée par d'autres, elle occupe incontestablement une place dans le champ littéraire des années 1980. Quelques chiffres permettent de prendre la mesure de l'événement qui se joue avec ce livre : après une première édition à 25 000 exemplaires sortie le 3 septembre 1984, une réimpression est programmée deux jours plus tard ; 100 000 exemplaires sont vendus le 28 septembre. Le 8 novembre l'attribution du Goncourt signe une envolée des ventes spectaculaire : 18 tirages sont effectués lors des 7 premiers mois, soient 750 000 exemplaires. Dès 1985 le livre est traduit en anglais, et le *New York Times* le classe au neuvième rang des meilleures ventes d'œuvres narratives. En 1986, le livre est couronné par le très prestigieux prix Ritz-Paris-Hemingway². Il est d'ailleurs notable que la présentation du roman sur le site des Éditions de Minuit se limite à cette seule phrase : « Ce roman s'est vendu toutes éditions confondues à 2 400 000 exemplaires. Il a été traduit dans 35 pays ». Bref, *L'Amant* est assurément un événement commercial que l'on peut déjà mesurer, statistiquement, avec les chiffres de vente. De même, le nombre d'entretiens accordés au moment de la parution du roman, tous média confondus – de l'émission d'« Apostrophes » de Bernard Pivot, entièrement consacrée à l'auteur, au long entretien accordé à Hervé Le Masson dans *Le Nouvel Observateur* – est révélateur de l'occupation de la scène médiatique par l'auteur. L'« effet Pivot » décrit par Lejeune (1980 : 108) est activé à plein régime : le charisme de l'écrivain semble l'emporter sur les effets de lecture parce que « le livre existe par et à travers l'auteur, plus précisément à travers la personne qu'est l'auteur

montré dans sa réalité corporelle » (Gschwind-Holtzer 1993). En ce sens, l'événement médiatique est également mesurable³, même si, comme le rappelle Philippe Wahl (2000 : 173), il semble rejoindre un projet plus personnel : « À la figure traditionnelle de l'écrivain "forcée comme la Pythie", son œuvre substitue celle d'un auteur-Pythie faisant corps avec son discours, parfois énigmatique, volontiers absolu. Contre la "dalle de la pensée totalitaire" qu'elle se félicite d'avoir évitée (*La Vie matérielle*, p. 7), Duras érige un monument littéraire très personnel : sa stèle oraculaire ».

4 Mais si ces deux données sont suffisantes pour faire de *L'Amant* un « événement littéraire » au sens journalistique et galvaudé du terme, elles ne sauraient être suffisantes quand il s'agit de convoquer le sens fort de l'événement littéraire, c'est-à-dire en tant qu'il signe un changement dans l'histoire littéraire par sa survenue même, encore moins lorsqu'il s'agit de se demander en quoi le style peut constituer intrinsèquement un événement.

5 Or, parce que Duras le met doublement en scène, le style intervient directement dans la constitution de l'événement de 1984. La mise en scène du style se fait tout d'abord par les propos tenus par Duras au moment de la sortie du livre. En effet, si elle aborde les grands thèmes qui traversent le roman ainsi que la problématique de la réécriture, c'est d'abord le style qu'elle met en avant tout en soulignant la nouveauté qu'il constitue, en imposant *de facto* une expression qui sera retenue par les critiques littéraires ainsi que par les universitaires, celle d'« écriture courante » :

Je disais, vous savez, que l'écriture courante que je cherchais depuis si longtemps, je l'ai atteinte là, maintenant j'en suis sûre. Et que par écriture courante, je dirais écriture presque distraite qui court, qui plus est pressée d'attraper des choses que de les dire, voyez-vous, et je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui progresse vite sur la crête pour aller vite, pour ne pas perdre parce que quand on écrit c'est le drame, on oublie tout tout de suite, et c'est affreux quelquefois. (1984 : Duras/Pivot)

L'écriture courante c'est ça, celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. (1984 : Duras/Le Masson)

6 L'événement se situe à plusieurs niveaux. D'une part, Duras souligne l'émergence d'un nouveau style, tout en invitant à une lecture téléologique de l'ensemble de son œuvre. D'autre part, la caractérisation de son style fait événement dans la mesure où les métaphores de la course et de la crête des mots sont novatrices, sans compter la polysémie sur l'adjectif verbal « courante ». Par ailleurs, si Duras semble superposer les notions de style et d'écriture, à la suite de Roland Barthes, elle dépasse la stricte notion du premier pour en proposer une vision que l'on pourrait qualifier de génétique, dans un geste en train de s'accomplir.

7 Mais la mise en scène de l'événement de style se situe également dans la narration même :

Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. (*L'Amant*, p. 38)

8 dans laquelle apparaît pour la première fois l'expression d'« écriture courante ». Que retenir de ces quelques phrases qui mettent en scène l'écriture courante ? Tout d'abord

un certain nombre de faits de langue remarquables : dislocation, phrase en *c'est*, verbe employé avec une préposition non standard, emploi adverbial de l'adjectif, ambiguïté sur le pronom « elle ». Ensuite, il semble que l'écriture courante résulte de la résolution de contradictions entre la thématique abordée et un questionnement sur l'écriture même. Ainsi, non seulement ce nouveau style se montre dans le geste en train de s'accomplir mais il naît d'une concomitance indissoluble entre narration et questionnement sur l'écriture courante. On ne s'étonnera alors pas qu'aux questions posées sur le style par Bernard Pivot, Duras dévie sur la thématique traitée :

B. P. – Alors ce style, est-ce qu'il est très travaillé, ou est-ce qu'au contraire il coule comme ça de source ?

M. D. – Ça j'ai dû le faire comme ça la première fois.

B. P. – Comme ça ?

M. D. – Oui [...] des fois c'est la première fois, très souvent il glisse et je ne corrige pas quand je parle de l'amant. C'est les autres choses que je travaille. (Duras / Pivot : 1984)

B. P. – Au fond, vous l'avez écrit ce livre avec un sentiment d'urgence...

M. D. – Oui, c'était l'histoire qui était urgente.

B. P. – Oui, mais le style aussi puisque vous dites...

M. D. – Non, mais l'histoire appelait de façon urgente d'être écrite, c'est comme ça que je l'ai ressentie. (Duras / Pivot : 1984)

- 9 Bien évidemment, jouer sur le *distinguo* fond / forme ne saurait nous étonner quand il s'agit du style. Il n'empêche que ce rattachement systématique à la thématique traitée, le fait que la nouveauté du style relève d'une logique narrative interne, endogène pourrait-on dire, doublée de considérations temporelles – à la fois, la disparition des personnes dont il est question et l'urgence à écrire – est en soi une nouveauté.
- 10 Est-ce à dire que la nouveauté de ce style se limite au seul roman de 1984 et constitue un hapax voire un épiphénomène ? Si l'on suit l'auteure la réponse est négative. En effet, Duras n'aura de cesse après 1984 de réaffirmer, reformuler ses propos de 1984. C'est notamment le cas dans un long entretien qu'elle accorde à Aliette Armel en 1990. Les termes clés sont réaffirmés, la genèse de l'écriture à nouveau mise en scène :

A. – C'est quoi, du Duras ?

M. D. – C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça « littérature d'urgence ». (Duras / Armel, 1990 : 20)
- 11 L'évocation de cette dernière ne se fait d'ailleurs pas sans une certaine provocation lorsqu'elle évoque à nouveau *L'Amant*, en utilisant d'ailleurs le présent qui semble maintenir l'événement dans toute son actualité :

C'est complètement écrit à la va-vite, *L'Amant*. C'est un désordre total, même dans mon cas. Une récréation énorme ces trois mois qu'a duré l'écriture. (Duras / Armel, 1990 : 19)
- 12 Et lorsque Duras utilise enfin le mot « style », c'est à nouveau pour décrire le geste scriptural dans son immédiateté :

Le style aurait pu être rédhibitoire : je change de temps sans prévenir, je mets sans cesse le sujet à la fin des phrases. Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite, je dis son devenir, son état. (Duras / Armel, 1990 : 19)
- 13 En d'autres termes, la mise en scène du style de *L'Amant* comme événement s'est faite sur une temporalité relativement longue, bien au-delà de l'événement médiatique correspondant à la sortie de ce roman. Ainsi, à l'heure du bilan qui correspond également

au dernier livre intégralement écrit par Duras, les propos se font souvent plus généraux, désignant implicitement toute la création depuis 1984. Le rejet de la syntaxe comme principe organisateur de la prose est même formulé sous forme d'un fantasme :

Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. (*Écrire*, p. 71)

- 14 C'est dire si la mise en scène du style par Duras convoque de fait plusieurs caractéristiques de l'événement. Présentant le style de *L'Amant* comme étant d'une nouveauté radicale par rapport à tous ses écrits précédents, elle le constitue en rupture esthétique significative.
- 15 À ce stade, plusieurs questions méritent d'être posées. N'est-il pas contradictoire de présenter *L'Amant* à la fois comme un événement de style et comme l'aboutissement d'une recherche langagière ? D'ailleurs, puisque l'événement de style est d'abord endogène, c'est-à-dire relevant d'une logique interne à l'œuvre, Duras ne remet-elle pas en cause, sinon intégralement, du moins en partie, son imprévisibilité, dans la mesure où elle fait de la mort de sa mère et de ses frères une des raisons de l'émergence de l'écriture courante ? Peut-on alors suivre l'écrivain, les médias, et faire de *L'Amant* un événement de style ? Quelle serait la mesure de cet événement de style : s'agit-il d'un événement exclusivement interne à la production de l'écrivain ou s'agit-il d'un événement de style que l'on peut inscrire plus globalement dans une histoire des formes langagières ? En d'autres termes, s'il semble incontestable que *L'Amant* a fait date, quel est son rayonnement et comment mesurer ce dernier ?

***L'Amant* : événement stylistique dans la production durassienne ?**

- 16 Le test très simple qui consiste à comparer une page de *L'Amant* à une page d'*Un barrage contre le Pacifique*, le second se présentant comme une réécriture du premier, semble confirmer les propos de l'auteure. Quoi de commun en effet entre telle phrase d'*Un barrage contre le Pacifique* :
Une fois les rondins achetés, il se passa trois mois pendant lesquels il fallut attendre que la mer fût complètement retirée, et la terre assez sèche pour commencer les travaux de terrassement. (*Un barrage contre le Pacifique*, p. 45)
- 17 et telles phrases de *L'Amant* :
L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. [...] Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité. (*L'Amant*, p. 14-15)
- 18 D'un côté, un ensemble relevant d'un romanesque traditionnel : système des temps au passé, phrase correspondant aux définitions graphique, sémantique et syntaxique des manuels, saturation de la première place par un circonstant, temps passé du subjonctif. De l'autre, un style radicalement différent qui semble présenter peu de points communs avec le roman de 1950 : phrase segmentée, ponctuation aléatoire, débordement de la subordonnée au-delà du point, hésitations et remords de formulation, et surtout

apparition du *je* en train d'écrire doublé du *je* dans l'histoire revisitée. Bref, il semble que tout ait changé d'un livre à l'autre comme si l'auteure n'avait rien conservé.

- 19 De fait, *L'Amant* est très souvent retenu comme une étape, une date clef qui ouvrirait une seconde grande période dans la production de Duras. Plusieurs raisons l'expliquent en dehors des déclarations de l'auteur. D'une part, l'œuvre de Duras s'étendant sur plus de cinquante années, la nécessité d'une périodisation s'impose. D'autre part, *L'Amant* signe pour l'auteure le retour au genre romanesque après un détour par le genre théâtral puis par le genre cinématographique. Enfin, en croisant scène générique autofictive et discours adressé, en abordant de manière originale son propre personnage, tantôt *je*, tantôt *elle* (« Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle me perde, pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci », *L'Amant*, p. 31), l'auteure installe une nouvelle forme de lyrisme intime et signe l'évidence d'un changement de style. L'événement de style est donc d'abord énonciatif : *L'Amant* présente une configuration discursive unique dans la mesure où c'est la voix de Marguerite Duras – certes médiatisée par l'obliquité de l'écrit – qui se donne à entendre et présente une forme de discursivité adressée directement à un lecteur potentiel. En ce sens, l'un des cinq critères de l'événement, l'adresse, est ici pleinement actualisé : l'événement de style sollicite directement le lecteur dans le cadre de cette scène énonciative et crée une véritable connivence. Ce jeu interpellatif est évident dès lors qu'il est à l'impératif et signe l'événement énonciatif :

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. (*L'Amant*, p. 24)

Ne croyez pas, ce chapeau n'est pas innocent, ni ce rouge à lèvres, tout ça signifie quelque chose, ce n'est pas innocent, ça veut dire, c'est pour attirer les regards, l'argent. Les frères des voyous. (*L'Amant*, p. 109)

Regardez les sables morts des déserts, le corps mort des enfants : l'immortalité ne passe pas par là, elle s'arrête et contourne. (*L'Amant*, p. 129)

- 20 tout en renouant avec le *skaz*, seul récit à présupposer l'existence d'une deuxième personne⁴.
- 21 Bien évidemment, ces considérations esthétiques prennent forme dans des expérimentations linguistiques qui s'inscrivent principalement dans un travail syntaxique. On peut en ce sens retenir comme le plus significatif (et le plus englobant) le gauchissement généralisé de la phrase : les faits de langue infrastandards ou pratiqués avec excès tendent alors à perturber l'ensemble de l'énoncé, ou contribuent à en faire une multitude de segments qui ne semblent pas obéir à une programmation phrastique claire, comme en témoignent les deux exemples suivants :

Elle connaît sa fille, cette enfant, il flotte autour de cette enfant, depuis quelque temps, un air d'étrangeté, une réserve, dirait-on, récente, qui retient l'attention, sa parole est plus lente encore que d'habitude, et elle si curieuse de tout elle est distraite, son regard a changé, elle est devenue spectatrice de sa mère même, du malheur de sa mère, on dirait qu'elle assiste à son événement. (*L'Amant*, p. 72-73)

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. (*L'Amant*, p. 34)

- 22 Mais en rester à ce constat reviendrait non seulement à accepter aveuglément les orientations proposées par l'auteur, à la suivre dans la lecture téléologique de son style,

mais également à valider la notion même d'événement sans la questionner. Ce serait assurément survaloriser l'événement de style en l'expliquant de manière essentialiste, intransitive, c'est-à-dire exclusivement par la propre trajectoire de l'écrivain et la logique interne à son œuvre. Serait également induite une conséquence en termes de valeur : que vaudrait la production qui précède 1984, si le style durassien était seulement atteint avec *L'Amant*, autrement dit si le style de Duras était identifiable seulement à partir de cette date ? Que faire par exemple – si l'on s'en tient aux romans – de *Moderato cantabile*, du *Ravissement de Lol V. Stein* ? Que faire des toutes premières œuvres que Duras avait d'ailleurs rejetées dès 1974 (« Il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato*, que je ne reconnais pas », *Les parleuses*, p. 13). Ce serait assurément convoquer une définition du style qui s'attache à la notion de singularité et oublie voire récuse celle d'idiolecte, en tant que celle-ci engage l'histoire des faits langagiers⁵.

- 23 Or, dans notre perspective, les deux définitions de style d'auteur et d'idiolecte se superposent. Certes, ces deux notions convoquent des définitions qui demandent à être rediscutées régulièrement, au point qu'elles ne sont jamais totalement stabilisées, mais certaines sont plus opératoires que d'autres dans la mesure où elles permettent de résoudre la question de l'unité stylistique sous une apparente diversité. Ainsi, à la suite de François Rastier, nous posons que l'idiolecte – qui « participe à un système plus global, et ne peut se comprendre qu'en remontant au « sociolecte » et au « système fonctionnel de la langue » (2001b : 178) – est « l'ensemble des régularités personnelles ou “normes individuelles” dont elles témoignent » (2001b : 179). En d'autres termes, le style d'un auteur ne saurait se mesurer exclusivement en termes d'écart ou de saillance ; tout au contraire ce sont d'abord les récurrences langagières et leurs combinaisons qui valent signature. Or, si l'on suit cette perspective, si l'on cherche à discerner les « traits morelliens » plutôt que les « traits spitzériens »⁶, on ne saurait considérer que le style de *L'Amant* surgit de manière imprévisible, semble inexplicable, constitue un changement radical dans l'œuvre de Duras. Deux types d'explications prévalent alors, les uns internes à l'œuvre, les autres externes à cette dernière.

De l'événement au non événement de style : la perspective endogène

- 24 Admettre que *L'Amant* – comme n'importe quelle œuvre d'ailleurs, fût-elle banale, mauvaise, etc. – est une œuvre singulière, datée et signée par un auteur, ne doit en effet pas faire oublier pour autant que ce roman est travaillé par deux catégories de permanences langagières, opposables et contradictoires. En d'autres termes on retrouve des faits de langue que l'on a déjà pu relever dans la prose narrative antérieure à 1984.
- 25 Sont observables d'une part des configurations qui témoignent d'un certain *bien écrire*, quand bien même ce modèle persiste en tant que contre-modèle esthétique dans un contexte de gauchissement en 1984. Quelques exemples, et qui valent d'abord pour leur diversité, suffisent à le montrer. C'est le cas par exemple de l'apposition qui joue sur l'ordre des constituants :
- C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. (*L'Amant*, p. 69)
- Jeune il essaie de me vendre à des clients de la Coupole. (*L'Amant*, p. 94)
- 26 ou, sur le plan morphologique, de l'emploi des temps désuets du subjonctif :

Mais, l'eût-elle prévu, comment aurait-elle pu taire ce qui était devenu son histoire même ? (*L'Amant*, p. 70)

- 27 ou encore du travail sur le substantif qui dépasse régulièrement la simple inversion caractérisé / caractérisant (« cette lumière de brume et de chaleur », *L'Amant*, p. 36 ; « le même chapeau d'insolence et d'enfance », *L'Amant*, p. 111). Parfois, l'archaïsme affleure avec des gérondifs utilisés sans la préposition *en* qui peuvent rappeler la construction courante au XVII^e siècle :

Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. (*L'Amant*, p. 35)
Et pleurant il le fait. (*L'Amant*, p. 50)

- 28 Le choix d'un lexique parfois curieusement désuet s'inscrit également dans une forme de bien écrire qui mobilise le souvenir de l'écriture artiste :

Le souvenir des hommes ne se produit jamais dans cet éclaircissement illuminant qui accompagne celui des femmes. (*L'Amant*, p. 82)
L'éclaircissement solaire ternissait les couleurs, écrasait. (*L'Amant*, p. 100)

- 29 À l'opposé de marqueurs du *bien écrire*, *L'Amant* reprend des configurations langagières déjà présentes dans les romans antérieurs et qui témoignent du rejet de la syntaxe normée si cher à Duras. De fait, le gauchissement de la phrase reprend, parfois en les accentuant, parfois en les cumulant, des traits déjà présents dans la prose narrative des années 50 ou 60, que ce soit en matière de gestion énonciative ou d'expérimentations linguistiques. Ainsi, ces trois exemples empruntés à trois romans différents suffisent à montrer que des expérimentations linguistiques qui seront prolongées dans *L'Amant* sont observables dans les romans des années 1960-1970 :

Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais. (*Moderato Cantabile*, p. 84)

Il était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer. (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 17)

Battambang, chant perçant des enfants perchés sur les buffles et qui tanguent et qui rient, elle le chante avant de s'endormir, derrière les feux de brousse d'un village de forêts, du côté des tigres, dans l'obscurité de la jungle. (*Le Vice-consul*, p. 52)

- 30 De la phrase déponctuée aux répétitions incessantes, des reformulations aux phrases qui s'écartent du modèle sémantique standard, de nombreux faits de style témoignent d'une certaine écriture courante. Bien évidemment, ces permanences langagières ne doivent pas faire oublier que l'approche énonciative a changé avec la discursivité adressée. Mais, là encore, il est nécessaire de mettre en perspective ce qui semblait indiscutablement nouveau dans l'écriture courante.

- 31 En effet, si l'on se souvient que Marguerite Duras s'est consacrée à d'autres types d'écriture – théâtrale, cinématographique, journalistique, – les nouveautés stylistiques, notamment la discursivité adressée de *L'Amant*, revêtent plusieurs explications. De fait, on peut relever dès 1960 – pour ne s'en tenir qu'à son ouvrage cinématographique le plus connu, *Hiroshima mon amour* – non seulement une syntaxe très largement expérimentale mais également une forme d'adresse. Ainsi Marguerite Duras prend-elle directement la parole dans le synopsis : « Nous sommes dans l'été 1957, en août, à Hiroshima » (*Hiroshima*

mon amour, p. 9) ; « Si cette condition est tenue, on aboutira à une espèce de faux documentaire qui sera bien plus probant de la leçon de Hiroshima qu'un documentaire de commande » (*Hiroshima mon amour*, p. 12). De même les appendices du scénario laissent-ils alterner voix de l'auteure et voix des personnages. Certes, l'adresse est ici permise par le genre, mais il n'empêche que l'effet de généricité fait qu'on ne saurait poser la discursivité adressée dans *L'Amant* comme une exacte nouveauté. Et si François Rastier (2001b : 185) affirme que « les artistes ont plusieurs styles, ne serait-ce que parce qu'ils usent de plusieurs genres », il faut rappeler que la pluralité des styles d'un auteur doit être pensée dans une perspective idiolectale qui subsume la diversité. Comment dès lors concilier la permanence de configurations langagières et l'existence de deux styles si l'on s'en tient aux deux romans principalement évoqués ? Comment concilier la contradiction de l'événement de style que constituerait *L'Amant* avec le constat de permanences idiolectales ?

- 32 Il est nécessaire alors d'adopter une perspective exogène. On ne peut en effet comprendre les faits de langue récurrents qu'à deux conditions. A la fois en convoquant le positionnement de Duras dans le champ littéraire des années 1980 et en étudiant les pratiques rédactionnelles à l'œuvre à l'époque. En d'autres termes, il convient de ne pas oublier que la deuxième partie de la définition de l'idiolecte implique de replacer le style d'un auteur dans un contexte plus global, celui d'une histoire des formes langagières.

La perspective exogène et la nécessité d'une histoire des formes langagières

- 33 La définition de l'idiolecte proposée par F. Rastier implique de prendre de la hauteur et d'élargir le champ d'investigation. La question posée est alors la suivante : peut-on encore admettre que *L'Amant* est un événement de style lorsqu'on cesse d'adopter une perspective endogène ? Autrement dit, les caractéristiques d'absolue nouveauté, d'imprévisibilité, de rupture et de sur-signification de l'événement sont-elles compatibles avec une démarche historique ? Ce questionnement implique d'aborder conjointement deux présupposés. Tout d'abord, une œuvre répond nécessairement à un positionnement dans le champ littéraire de la part de son auteur. Ensuite, une œuvre s'inscrit dans des pratiques langagières – plus larges que sa simple production – que l'on peut décrire.
- 34 Or le positionnement de Duras dans le champ littéraire des années 1950-1990 est intéressant à plus d'un titre. En effet, avec *Un barrage contre le Pacifique*, elle se situe en 1950 en retrait par rapport à ses contemporains novateurs et s'en tient à un roman largement conventionnel. Elle s'en est d'ailleurs expliquée elle-même (« Évidemment, dans le *Barrage*, je voulais pas raconter tout. Je voulais que ce soit harmonieux. On m'avait dit : « Il faut que ce soit harmonieux ». C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence » *Les Parleuses*, p. 139) et résume bien à la fois les contraintes qui peuvent peser sur toute production et les deux grands modèles à l'œuvre qui s'offraient à elle. Ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple, le traitement de l'oral dans le roman de 1950 semble plus redevable à Zola qu'à Céline. La présence de la langue populaire tout au long du roman, les passages de discours direct donnant à lire des variations diaphasiques, l'attention portée au lexique ne correspondent plus guère, loin s'en faut, aux préoccupations de la majorité des écrivains en 1950, que l'on rattache cette curiosité à un souci d'ordre philologique ou à une forme d'archaïsme. En revanche, dès *Moderato*

cantabile, la perspective change et c'est la vocalité qui préoccupe désormais l'auteure à travers d'une part la représentation des paroles et leur intégration dans la prose narrative, d'autre part la manière dont les paroles résonnent et retrouvent le grain de la voix. Le retour au roman en 1984 signe alors le souci de se repositionner dans le champ littéraire des années 1980, ce qui a permis à l'auteure de revendiquer la nouveauté radicale de l'écriture courante.

- 35 Au-delà du positionnement de Duras dans le champ littéraire et afin de ne pas lire naïvement le parcours d'un écrivain, le questionnement de l'événement de style demande de prendre en compte l'histoire des phénomènes langagiers. En effet, le trajet effectué par Duras, d'une écriture encore marquée par le modèle de la belle langue et son cortège d'attendus à un certain désécrire, est celui de nombre de ses contemporains et donne à lire la prégnance du modèle vocal chez les écrivains expérimentateurs des années 1950-1980. Ainsi, comme le rappelle Christelle Reggiani (2009 : 140) « une ambition phonographique », avec ses présupposés en matière de gestion énonciative et d'expérimentations syntaxiques, parcourt le roman français d'après-guerre. En d'autres termes, le « style vocal » de Duras s'inscrit dans la lignée des pratiques rédactionnelles des écrivains expérimentateurs. C'est dire si le travail sur la phrase, qu'il s'agisse de son étoffement, de son étirement, du débordement par-delà le point, ne peut être daté de l'avènement de l'écriture courante. En ce sens, quand bien même le roman de 1984 signe une forme de radicalité dans certaines expériences, il ne saurait en ce sens constituer une absolue nouveauté.
- 36 Lire *L'Amant* comme un événement de style reviendrait en ce sens à oublier que l'on écrit avec ou contre les modèles dont on dispose à une époque donnée, que ceux-ci soient déjà stabilisés ou en cours de stabilisation. Les « patterns » de Barthes, les « patrons stylistiques » proposés par Piat et Philippe sont en ce sens indispensables à une définition de l'idiolecte dans la mesure où ils permettent de reconnaître des grands modèles langagiers qui constituent un palier entre singularité irréductible et langue commune. Or le recul que nous avons nous permet de poser que les années 1980 correspondent à une époque où le patron stylistique de la vocalité commence à s'user. Les configurations langagières les plus prototypiques de ce patron tendent alors à perdre leur valeur sémantique pour n'avoir plus qu'une valeur sémiotique ; en d'autres termes ces configurations langagières signent en se stabilisant un style d'époque, qui correspond d'ailleurs largement – mais non exclusivement – à un « style Minuit ». Dès lors, l'avènement de l'écriture courante doit se lire parallèlement à la constitution d'un nouveau patron stylistique que décrit Christelle Reggiani (2009 : 149) :
- Il y aurait ainsi un « devenir discours » de la littérature française contemporaine, grammaticalement défini par la progression conjointe du présent et de la première personne. La typographie joue également, sur ce point, un rôle important : la raréfaction des marques qui caractérise de manière générale la langue littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle tend en effet, en raison de l'actualisation supérieure du discours direct (libre), à attirer vers ce pôle discursif l'ensemble du texte du roman, donnant à la prose contemporaine sa facture spécifique. Ce sont donc les formes diverses d'un nouveau lyrisme, de la confidence autofictionnelle à l'imprécation, qui définissent, pour l'essentiel, la littérature française actuelle.
- 37 Qui dit nouveau patron stylistique de la discursivité, dit bien usure des formes du patron vocal ayant atteint leur sommet puis ayant décliné, mais implique également une pratique collective. Or ce que rappelle Dominique Viart (2002 : 140), c'est « le regain d'intérêt que des écrivains jusqu'alors perçus comme formalistes, éprouvent envers la

question autobiographique ». Les écrivains qu'il cite alors – Nathalie Sarraute (*Enfance*, 1983) ; Philippe Sollers (*Femmes*, 1983 ; *Portrait du joueur*, 1984), Marguerite Duras (*L'Amant*, 1984), Claude Simon (*L'Acacia*, 1989), Alain Robbe-Grillet (la trilogie *Les Romanesques*, 1985-1994) – sont, de fait, des contemporains de Duras, contemporains qui ont effectué le même trajet qu'elle. En ce sens, *L'Amant* ne constitue pas un événement de style que l'on pourrait lire exclusivement dans sa singularité, de même que l'écriture courante ne correspond à pas tant l'émergence d'un nouveau style qu'à une évolution plus globale qui s'inscrit dans une histoire des formes langagières.

Conclusion

- 38 N'y a-t-il donc aucun événement de style dans l'œuvre de Duras ? La réponse est double. Si l'événement suppose une démarche dans laquelle prime l'étude des éléments saillants sur les récurrences langagières, la réponse est assurément négative. En effet, seule une approche historique cherchant à décrire d'abord des pratiques collectives permet d'aborder la singularité d'une œuvre sans la réduire à l'étude de traits survisibles. En ce sens, la définition de l'idiolecte proposée par Gilles Philippe (2005 : 90) est pertinente car elle montre d'une part que plusieurs paliers d'analyse sont indispensables, d'autre part que l'étude des régularités est une condition nécessaire à l'étude de la singularité :

L'idiolecte d'un auteur se construit à la confluence de trois données : la reprise de patrons stylistiques ou la rupture avec des patrons stylistiques déjà présents (des formes discursives stéréotypées utilisées, par exemple pour inscrire un texte ou un segment dans le champ de l'oralité, du pathologique, du poétique ; ou des schémas syntaxiques, lexicaux ou énonciatifs spécifiques formant le métapatron de la langue littéraire, selon une notion qui n'a de sens que pour les textes post-rhétoriques, c'est-à-dire depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle) ; la participation calculée ou non, perçue ou non, au travail collectif de reconfiguration du champ stylistique ; l'effectivité de traits langagiers irréductibles propres à un auteur.

- 39 Dans cette perspective le modèle émergentiste, y compris dans sa version à « rendements faibles » (Badiou Monferran & Ducos, 2012 : 5) présente un risque interprétatif : celui d'avoir une approche de la stylistique exclusivement sous forme de « sauts », de « seuils » qualitatifs (Badiou Monferran & Ducos, 2012 : 5 ; Combette, 2012 : 29). Or seule une approche intégrant les faits de style dans des conjonctions de formes, bref, des *patterns*, assure de ne pas construire à tout prix la nouveauté. Cela n'empêche pas de penser la singularité mais cela évite de faire d'une forme première un événement alors que ce qui compte est bien plutôt l'évolution d'un patron stylistique : de sa constitution progressive à son acmé puis à son usure, généralement marquée par une désémantisation progressive. Ainsi, en renversant notre hypothèse de départ qui présentait *Un barrage contre le Pacifique* comme un roman daté, on peut se demander si ce dernier ne porte pas des signes précurseurs d'une manière originale de traiter les paroles des personnages, typique des années 1970-1980. Telle phrase du roman de 1950 « La mère dit mais comment je vous en prie et rougit » [BCP, 43] où le discours direct reste interprétable en raison du verbe introducteur mais sans marque graphique attendue, ne prépare-t-elle pas le discours direct libre qui est non seulement un des traits du modèle vocal, mais plus encore de la littérature de la vocation de la toute fin du XX^e siècle ? Est-il pour autant nécessaire de déclarer que Duras est la première à travailler sur l'intégration du discours direct dans la narration ? On le sait, d'autres attestations existent avant 1950. En revanche, ce qui est évident en 1984 au moment de la parution de *L'Amant*, c'est qu'elle participe à la

reconfiguration du champ littéraire, voire qu'elle la favorise et ne se contente pas de suivre une évolution. Bref, une telle approche permet de voir ce qui est présent et absent dans les deux romans comparés, également ce qui est présent et absent – ou faiblement sollicité – dans les patrons discursifs actifs en tant que modèles ou contre-modèles dans les années 1950-1980. Ainsi remarquera-t-on chez Duras une attention portée au lexique ou encore à la norme grammaticale peu représentée dans les pratiques collectives des écrivains expérimentateurs. Ce sont bien alors des explications conjointes, allant des patrons à la singularité et de la singularité aux patrons, des patrons au champ littéraire et vice-versa, qui permettent d'affirmer que Duras a eu une écriture novatrice et qu'elle est un grand écrivain.

BIBLIOGRAPHY

Œuvres de Marguerite Duras

Un barrage contre le Pacifique, 1950, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Moderato cantabile, 1958, Paris, Minuit, coll. « Double », 1985.

Hiroshima mon amour, 1960, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Le Ravissement de Lol V. Stein, 1964, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976.

Le Vice-consul, Paris, Gallimard, 1966.

L'Amant, Paris, Minuit, 1984.

Les Parleuses, Paris, Minuit, 1974.

Écrire, 1993, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

Entretiens

« L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson (28 septembre 1984) : *Le Nouvel Observateur*.

Entretien d'Aliette Armel avec Marguerite Duras (1990) : *Le Magazine littéraire*.

Entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras (2003) : « Apostrophes », septembre 1984, *Les grands entretiens de Bernard Pivot*, Gallimard-INA.

Ouvrages critiques

Banfield, Ann (1995 [¹1982]) : *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Seuil.

Badiou-Monferran Claire & Ducos Joëlle (2012) : « Présentation », *L'information grammaticale*, 134, p. 3-7.

Braudeau, Michel (2002) : *Le roman français contemporain*, Paris, ADFP.

Combettes, Bernard (2012) : « Émergence et linguistique du texte », *L'information grammaticale*, 134, p. 23-29.

- Deleuze, Gilles (1969) : *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- Depoux, Anneliese (2004) : « La fabrique de l'événement littéraire : le cas de Truismes », *Communication et langages*, 142, p. 71-83.
- Ismard, Paulin (2013-2017) : *L'Événement Socrate*, Paris, Flammarion, Poche coll. « Champs Histoire ».
- Lejeune, Philippe (1980) : *Je est un autre*, Paris, Seuil.
- Loignon, Syvie (2014) : « Notice » de *L'Amant*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 4, p. 1848-1868.
- Philippe, Gilles (2005) : « Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières », *Cahiers de praxématique*, 44, p. 77-92.
- (2017) : « Parce qu'un nouvel auteur survient ? Quelques réflexions sur le changement stylistique », *Poétique*, 181, p. 5-17.
- Philippe, Gilles & Piat, Julien dirs (2009) : *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.
- Gschwind-Holtzer, Gisèle (1993) : « “Je vais vous présenter mes invités” ou *Apostrophes* et l'acte de présentation », J. Peyard dir., *Semen*, <http://journals.openedition.org/semen/8487>.
- Rastier, François (2001a) : « Vers une linguistique des styles », *L'Information grammaticale*, 89, p. 3-6.
- (2001b) : *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.
- Reggiani, Christelle (2009) : « Le texte romanesque : un laboratoire de voix », in *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p. 121-154.
- Rifaterre, Michael (1971) : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- Viart Dominique (2002) : « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain », in Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas & Dominique Viart dirs, *Le roman français contemporain*, Paris, ADFP, p. 129-162.
- Wahl, Philippe (2000) : « Duras : La parole oraculaire », in Claude Burgelin & Pierre de Gaulmyn dirs, *Lire Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 173-198.
- Yocaris, Ilias (2016) : *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classiques Garnier.

NOTES

1. Voir Watine, Marie-Albane & Yocaris, Ilias (2017) : *Cahiers de narratologie*, 36, appel « Le style comme événement ».
2. Toutes ces données chiffrées ont été empruntées à Sylvie Loignon (2014 : 1848-1850).
3. Sur ce point, voir Anneliese Depoux (2004).
4. Voir Banfield (1995 : 26) : « Outre la forme épistolaire, le *skaz* est le seul type de récit littéraire à la première personne où apparaisse clairement une deuxième personne. Le narrateur (ou raconteur) s'adresse à un interlocuteur éventuel qui peut ou non lui répondre. L'important est ici la possibilité même de voir cette réponse s'inscrire dans le texte, à côté de la voix du locuteur premier, possibilité inhérente à la forme de dialogue qui sert de cadre aux phrases de la communication. » et Reggiani (2009 : 151) : « La littérature française de l'après-guerre retrouve,

de ce fait, les caractères formels du *skaz* (le terme signifie « parole » en russe), que Boris Eikhenbaum avait défini, en 1924, comme un récit adressé, adoptant la forme de la communication ».

5. Voir Philippe (2017 : 7) : « Penser l'histoire des faits langagiers littéraires est assurément le premier enjeu d'une stylistique non auteuriste. Or, l'histoire et la stylistique n'ont jamais fait bon ménage, et l'idée même d'une stylistique historique peut encore sembler une contradiction dans les termes, dès lors que la stylistique se définit comme une science de la singularité ».

6. « Pour éviter l'involution psychologue et poser correctement le problème esthétique, distinguons cependant l'identification et la caractérisation, ou si l'on préfère les traits "morelliens" et les traits "spitzériens". Morelli, médecin italien, révolutionna à la fin du XIX^e siècle les attributions de tableaux en décelant des traits, notamment anatomiques, comme les lobes d'oreille, dont la facture caractéristique échappait jusque-là aux faussaires comme aux experts. Quant à Spitzer, on lui a maintes fois reproché de caractériser les œuvres par des traits formels qui paraissaient choisis arbitrairement, et lui permettaient pourtant d'entrer dans le cercle d'une interprétation révélatrice » (Rastier, 2001b : 185).

ABSTRACTS

Cet article, qui s'appuie sur une étude du style de Marguerite Duras, tend à remettre en cause la validité de la notion d'événement, s'agissant de changement stylistique. Il s'attache à mettre en évidence l'évolution de l'écriture durassienne sur le plan diachronique entre les deux points de repère chronologiques que sont *Un barrage contre le Pacifique* en amont et *L'Amant* en aval, ce dernier roman ayant été constitué médiatiquement comme un événement stylistique. Mais l'évolution du style durassien a en réalité partie liée avec deux tendances contradictoires qui n'étaient pas absentes des romans précédents : d'une part, la mise en œuvre d'une série d'expérimentations langagières portant notamment sur la construction phrastique (qui tend à s'éloigner de plus en plus des normes grammaticales habituelles) ; d'autre part, des réminiscences de la « belle langue », autrement dit du français littéraire académique dont des traces subsistent encore dans les récits durassiens.

INDEX

Chronological index: XX^e siècle

Mots-clés: style, écriture novatrice, événement, non-événement, émergence, singularité, désémantisation, patron stylistique

AUTHOR

SANDRINE VAUDREY-LUIGI

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Clesthia (EA 7345)

Sandrine Vaudrey-Luigi est maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Elle a écrit notamment *La Langue romanesque de Marguerite Duras, une liberté souvenante* (Classiques

Garnier, 2013). Elle travaille actuellement sur différents auteurs contemporains. Ses recherches portent principalement sur l'histoire des formes langagières depuis 1850 et sur les styles d'époque.