

La qualité des productions discursives : réflexions théoriques et étude de cas

Jean-Michel Adam
Université de Lausanne

Alors que je venais d'achever un livre consacré en partie à la question du "retour" de la stylistique, l'association, dans le texte de présentation du colloque, du mot "style" avec le degré le plus élevé de la qualité m'a surpris et même un peu inquiété. Comme Jean-Louis Chiss, je pense que le lieu disciplinaire où articuler des propositions sur la "qualité" est problématique et pose des questions aux sciences du langage en général et à l'analyse des discours, en particulier. En effet, le jugement de "qualité" ne peut être appliqué à des productions verbales que par des sujets, dans des conditions socio-discursives historiques particulières, par rapport à des systèmes normatifs. Ce jugement ne peut s'appliquer qu'à des textes ou des parties de textes, à des énoncés inséparables d'un tout socio-discursif. Sauf à dériver et à délirer autour des qualités comparées des langues elles-mêmes, la question porte sur des données discursives. A cette fin, je consacrerai une partie de cet article à une étude de cas : celle de la réécriture, dans *L'Étranger* d'Albert Camus, de passages d'un roman abandonné.

Je rappelle – à cause de la caricature qu'en dressent par ailleurs J. Moeschler et A. Reboul – trois postulats de l'analyse des discours qui expliquent les grandes lignes de la réflexion qui suit :

- L'analyse des discours fait partie, comme la linguistique, des sciences sociales.
- Elle a pour objet les pratiques discursives des sujets, c'est-à-dire des interactions socio-discursives de volume très supérieur à la phrase-énoncé. C'est une discipline de la co-production/co-construction de sens par des sujets inscrits dans des formations socio-discursives.
- Le rapport des sujets à la langue et aux productions discursives comporte des dimensions axiologiques et culturelles – lieux des jugements de qualité – qui ont une historicité.

Sans avoir la place de l'expliciter – mais Laurent Jenny en parle magistralement ici-même – il faut ajouter un quatrième postulat :

- Il y a de "lalangue" dans la langue.

C'est un aspect de la langue que j'ai tendance à penser, pour ma part, avec le Jean-Claude Milner de *L'Amour de la langue* (1978) et avec les réflexions de Gilles Deleuze sur la variation (1980, 1993).

1. Réflexions épistémologiques et théoriques pour penser le ou les lieux de la "qualité"

Parmi les stimulantes mais difficiles questions posées par Antoine Auchlin, celle des niveaux de qualité doit être abordée frontalement. Je la reformule en sollicitant largement le texte de présentation : peut-on parler d'un niveau "qualitatif *inférieur*, commun, affaire de partage de normes, lieu de prescribilité et d'apprentissage" et d'un "niveau *supérieur*", lieu d'une qualité singulière, non commune, et remarquable" qui serait "le lieu d'émergence de phénomènes de l'ordre du style" ?

Laisser entendre que le niveau qualitatif est l'objet de la stylistique et situé, de ce fait, hors du champ de la pragmatique et de l'Analyse des Discours et – je cite encore le texte de présentation – "sans interaction avec elles, ni avec aucune autre discipline traitant du texte", va à l'encontre de tout ce que je pense et argumente dans *Le style dans la langue* (Adam 1997).

Les glissements perceptibles dans le texte de présentation, me rappellent ces lignes de Charles Bally qui ont certainement incité ses continuateurs littéraires (de Marouzeau et Cressot à Deloffre) à réduire tendancieusement la complexité de sa pensée linguistique :

On doit connaître l'essentiel de la langue de tous pour apprendre ce qu'elle peut devenir en passant à travers un grand esprit. L'expression littéraire n'est belle que par contraste; comment la comprendrait-on si l'on ignore ce qui n'est pas elle ? [...] On croit connaître le français quand on a lu Corneille, La Fontaine ou Victor Hugo; en réalité, on n'en connaît que les déformations sublimes que lui ont fait subir quelques génies, et l'originalité même de ces déformations apparaît mal, en l'absence de tout point de comparaison. Voilà pourquoi la langue usuelle doit rester le centre de l'étude d'une langue vivante, sans pour cela devenir une étude utilitaire et terre à terre. (1951, 249)

Le "sublime" et l'"original", produits du génie littéraire des grands auteurs, instaurent une ligne de partage fictive et pour le moins désastreuse épistémologiquement entre une stylistique réservée aux niveaux supérieurs de la qualité et une linguistique des basses productions ordinaires. Dans la mesure où cette division des tâches a tendance à redevenir une doxa, il est nécessaire de la discuter ici. En définissant ainsi la "qualité", on risque d'assister au retour de vieilles lunes et des dichotomies fondatrices de la stylistique littéraire : les clivages *style VS langue*, *stylistique VS grammaire-linguistique*. Dualismes réducteurs que les linguistes doivent interroger au lieu de les tenir pour acquis. Le fait que des linguistes puissent encore aujourd'hui – même au nom du (gros bon) sens commun – réserver un niveau qualitatif supérieur au style et à la stylistique prouve qu'il y a encore, pour le moins, des problèmes. Ceci manifeste, à mes yeux, une étrange conception de la langue.

Dès la fin des années 1920, Mikhail M. Bakhtine insistait sur la combinaison organique de la grammaire et de la stylistique :

La grammaire et la stylistique se rejoignent et se séparent dans tout fait de langue concret qui, envisagé du point de vue de la langue, est un fait de grammaire, envisagé du point de vue de l'énoncé individuel est un fait de stylistique. Rien que la sélection qu'opère le locuteur d'une forme grammaticale déterminée est déjà un acte stylistique. Ces deux points de vue sur un seul et même phénomène concret de langue ne doivent cependant pas s'exclure l'un l'autre, ils doivent se combiner organiquement (avec le maintien méthodologique de leur différence) sur la base de l'unité réelle que représente le fait de langue. (Bakhtine 1984, 272)

Comment penser cette "combinaison organique", cette complémentarité de la grammaire et de la stylistique qui, par-delà leurs différences méthodologiques, serait un aspect de la "synthèse dialectique" que Bakhtine et Volochinov appelaient de leurs vœux (1977, 118) ? Un début de réponse apparaît au début du chapitre 10 du *Marxisme et la philosophie du langage* (1977, 174), lorsque les deux linguistes, à propos du discours rapporté, parlent de variantes qui se trouvent à la frontière entre grammaire et stylistique. Ils défendent même, dans une note, Vossler et les vossleriens accusés généralement de s'occuper plus de stylistique que de linguistique proprement dite. Nous sommes vraiment là au cœur du problème. Il s'agit de dépasser les controverses qui amènent certains à considérer tel fait de langue – par exemple le discours indirect libre – comme un schéma syntaxique à part entière et d'autres comme une simple variante stylistique. Bakhtine-Volochinov, en critiquant Bally d'avoir

adopté cette dernière proposition par opposition à Lorck et Kalepky, adeptes, eux, de la première thèse, posent un principe général trop souvent oublié aujourd'hui encore :

De notre point de vue, il est impossible et méthodologiquement irrationnel d'établir une frontière stricte entre la grammaire et la stylistique, entre le schéma grammatical et sa variante stylistique. Cette frontière est instable dans la vie même de la langue, où certaines formes se trouvent dans un processus de grammaticalisation, tandis que d'autres sont en cours de dégrammaticalisation, et ce sont justement ces formes ambiguës, ces cas limites, qui présentent le plus d'intérêt pour le linguiste, c'est justement là qu'on peut capter les tendances de l'évolution de la langue. (Bakhtine-Volochinov 1977, 174)

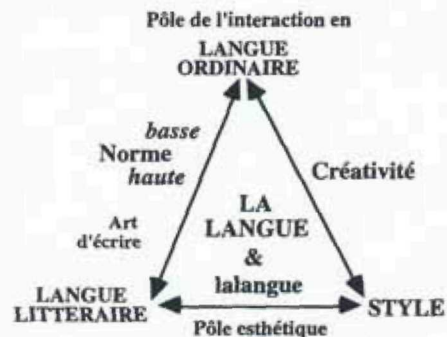
Puisque ce colloque est, en partie, un colloque Charles Bally, je rappellerai certains aspects de sa conception de la langue afin, d'une part, de réviser un peu l'impression laissée par la citation donnée plus haut et afin, d'autre part, de lier la question de la qualité à une réflexion plus générale sur la langue

On gagne probablement à distinguer, à la suite de Charles Bally, trois pôles ou faces de la langue : la langue naturelle, la langue littéraire et le style. Bally définit la langue littéraire en termes socio-historiques. Il la définit comme "un résidu, une résultante de tous les styles accumulés à travers les générations successives, l'ensemble des éléments littéraires digérés par la communauté linguistique, et qui font partie du fond commun tout en restant distincts de la langue spontanée" (1965, 28).

Cette première distinction entre "langue spontanée" et "langue littéraire" permet de localiser la dimension prescriptive classique (au sens de "bon" et "grand" style ou de "bien écrire"). Si la langue littéraire est une forme cristallisée d'expression qu'une communauté impose, à une époque donnée, comme norme haute de la langue, les notions de style et de fait de style doivent, elles, être sorties de ce contexte normatif et de la visée prescriptive des traités classiques qui ont la seule langue littéraire pour objet. Bally complète ailleurs ce pôle de la langue littéraire en parlant de l'"art d'écrire" enseigné dans les manuels de rhétorique et de stylistique (il se réfère à Albalat) qu'il distingue soigneusement du style particulier d'un écrivain :

L'art d'écrire vise un but pratique : il donne des préceptes, forme – et déforme – la langue des individus; il la modifie en vue d'une fin plus ou moins précise, plus ou moins esthétique : bien parler, bien écrire. (1911, 104)

En ce sens, l'“art d'écrire” est tiré vers le pôle de la langue littéraire – norme haute et premier lieu de la qualité – plus que vers celui de la langue ordinaire spontanée et expressive (objet de la “stylistique” linguistique de Bally) et distingué du style, pôle de la véritable créativité esthétique-artistique – deuxième lieu de la qualité qu'il me semble nécessaire de poser. Ces trois pôles constitutifs de la langue peuvent être schématisés par la figure d'un triangle qui tente de rendre compte des correspondances et surtout du caractère graduel des différences entre les pôles :



Comme le note assez subtilement Bally, les limites idéales entre langue littéraire, style et langue courante – c'est-à-dire entre les trois pôles du schéma ci-dessus – sont “nécessairement flottantes” (1951, 181). En d'autres termes, tout est ici affaire de degrés et de frontières très floues. Ces trois pôles peuvent, c'est du moins mon hypothèse, apparaître comme trois lieux de la qualité.

Redéfinissant sa linguistique énonciative comme une “stylistique interne” de l'interaction langagière et cantonnant sa tâche de linguiste à l'étude (qu'il appelle “stylistique interne”) de la langue ordinaire – pointe supérieure du triangle –, Bally parle néanmoins d'un nécessaire travail de “mise à nu des germes du style” dans la langue ordinaire :

La tâche de la stylistique interne est précisément, tout en se confinant dans la langue commune, de mettre à nu les germes du style, de montrer que les ressorts qui l'actionnent se trouvent cachés dans les formes les plus banales de la langue. Style et stylistique sont deux domaines à la fois distincts et voisins. (1965, 61)

En affirmant "plus les combinaisons linguistiques d'un écrivain lui restent propres, plus on peut parler de style; mais c'est une différence de degré, non de nature" (1965, 61), Charles Bally rompt avec les conceptions classiques de la langue des écrivains considérée comme une langue étrangère d'Aristote à Marcel Proust.

Le langage de tout le monde [...] a des ressources inépuisables pour la production des effets esthétiques; la preuve en est que le littéraire, quand il veut, consciemment, produire des impressions de cet ordre, n'a pas besoin de toujours inventer sa langue, mais qu'il en trouve les éléments essentiels dans le langage organisé. (1951, 179)

Au lieu de dire que l'artiste forge un idiome hors de la langue commune, Bally met l'accent sur un continuum et les différences qu'il pose – même celles des "déformations sublimes" de la première citation – sont, en fait, des différences graduelles. La création artistique ne s'écarte que par degrés de la langue commune affirme-t-il en une belle formule pragmatique :

Les créations littéraires ne nous seraient pas accessibles, si elles n'entraient pas en nous, au moins en partie, par les moyens d'expression que nous comprenons et que nous employons sans cesse. (1951, 181)

Le travail de l'écrivain dans la langue est ainsi ramené à une plus juste opération de transposition de la langue commune :

L'écrivain se contente de transposer à son usage les thèmes qu'il trouve dans le langage de tout le monde et de les faire servir à ses fins, qui sont esthétiques et individuelles, tandis que le langage de tous est actif et social. (1965, 61)

Il s'ensuit une désacralisation salutaire du style, défini comme "transposition spéciale de la langue de tous" :

Il est temps de ne plus considérer la langue littéraire comme une chose à part, une sorte de création ex nihilo; elle est avant tout une transposition spéciale de la langue de tous; seulement les motifs biologiques et sociaux de cette langue deviennent motifs esthétiques. (1965, 62)

Conformément à son projet général, Charles Bally redéfinit l'art littéraire en termes de travail de l'énonciateur et surtout d'intention communicative propres :

Ce qui est l'essence et la raison d'être constante de l'effort littéraire est absent du langage spontané, à savoir : l'intention de produire cette impression de beauté, et l'intention de la percevoir et de la goûter dans les productions des autres. (1951, 179)

Cette citation pourrait laisser penser que la qualité esthétique d'un énoncé ou d'un texte n'existe que du côté du pôle du style (pôle droit du triangle), mais, comme le note aussi plus loin Bally :

Le langage spontané est toujours "en puissance de beauté", mais sa fonction naturelle et constante n'est pas d'exprimer la beauté. (1951, 181)

La "puissance de beauté", qualité possible des productions discursives ordinaires, est ainsi envisagée par Bally :

Ne soyons pas trop absolus [...] et disons que cette intention, quand elle existe chez le sujet parlant, est constamment refoulée à l'arrière-plan par les nécessités impérieuses auxquelles obéit le langage dans sa fonction naturelle et dans sa fonction sociale : besoin d'adapter son expression aux mille exigences de la vie, besoin de dire ce qu'il importe de dire, besoin de tenir compte du ou des interlocuteurs, de se faire comprendre, de faire prévaloir sa pensée, etc. S'il arrive alors que les moyens mis en œuvre pour remplir cette fonction portent en eux une valeur esthétique, ce qui est très fréquent, ou bien ce caractère est additionnel, inconscient, reste ignoré de celui qui parle et même de celui qui écoute; ou bien ce caractère est perçu avec le sentiment vague qu'il concourt mieux qu'un autre à la fonction visée par l'expression; la valeur esthétique du fait de langage est alors vue sous l'angle du jugement d'utilité. (1951, 179-180)

Ainsi se trouve affirmé un troisième lieu de la qualité (pôle supérieur du triangle) : la valeur esthétique d'une production verbale ordinaire est additionnelle et inconsciente. La qualité est soit ignorée, soit vue sous l'angle de ce "sentiment vague" d'adéquation qu'observent ici-même M. M. de Gaulmyn et R. Bouchard, dans les jugements portés par des co-scripteurs.

L'homme qui parle spontanément et agit par le langage, même dans les circonstances les plus banales, fait de la langue un usage personnel, il la recrée constamment; si ces créations passent inaperçues, c'est que la plupart n'ont pas de lendemain, sont oubliées au moment de leur éclosion, et échappent à l'attention. (1965, 28)

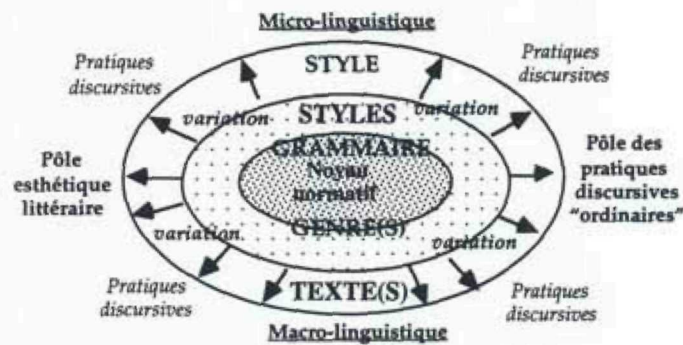
La première différence réside donc très clairement dans la trace que l'écrit introduit, mais qui n'appartient pas en propre à la littérature. Les deux modes d'inventivité-créativité linguistiques qu'il nomme "trouvailles spontanées du parler" (pôle supérieur du triangle) et "trouvailles de style" (pôle droit) dérivent, selon Bally, "d'un même état d'esprit et révèlent des procédés assez semblables" (1965, 28). Les modes de créativité linguistique ne se distinguent que par le motif et par l'intention : "Le résultat est différent parce que l'effet visé n'est pas le même. Ce qui est but pour le poète n'est que moyen pour l'homme qui vit et agit" (1965, 29). Pour expliquer ce glissement du moyen au but, Bally rap-

proche, par deux fois, l'art du jeu; faute de temps, je renvoie, sur ce point aux chapitres 2 et 3 du *Style dans la langue*. En tentant de dépasser la distinction saussurienne de la langue et de la parole, qui fonde l'opposition dualiste de la grammaire et de la stylistique, il me semble que la linguistique de Charles Bally permet d'approcher la "combinaison organique" dont parlait Bakhtine. Il faut toutefois ajouter que :

Le texte est l'espace où se "combinent organiquement" la grammaire et le style

C'est dire que la linguistique a pour tâche de décrire les emplois les plus variés et d'élargir son approche de la langue à toutes les pratiques discursives, afin d'éviter de figer a priori les limites d'une grammaticalité mythique. La grammaire de la langue telle que l'entendaient déjà Bakhtine et Bally – en dépit de tout ce qui les sépare – est caractérisée par une pluralité aussi polylectale que polyphonique de codages que la description des énoncés singuliers – que l'on peut, si l'on veut, continuer d'appeler – permet de cerner. Si la "grammaire" devient clairement la théorisation des variations des sous-systèmes de la langue, de variations qui peuvent être décrites "stylistiquement", c'est-à-dire dans le cadre d'une unité Texte, alors les distinctions méthodologiques de Bakhtine et les linguistiques énonciative de Benveniste et de Bally ont un sens précis : rompre avec la dichotomie fondatrice de la stylistique littéraire. Et l'on comprend peut-être mieux pourquoi un Ernst Cassirer a pu dire qu'il faut chercher "le cœur même du langage (...) bien plus dans la stylistique que dans la grammaire" (1972, 72). En nuancant et en reformulant ce propos, je dirai que le cœur même d'une langue doit être cherché autant par les méthodes et moyens de la stylistique (description des régularités et des variations) que de la linguistique (théorisation des normes et variations polylectales).

Ce principe peut être schématisé en plaçant le noyau stable de la langue au centre et ses marges de variation vers la périphérie (variations à l'œuvre aussi bien dans les pratiques discursives littéraires qu'ordinaires écrites et orales) :



En plaçant la variation au cœur du système, on retrouve les propos de la sociolinguistique contemporaine et surtout les perspectives ouvertes par les *Principes de grammaire polylectale* d'A. Berrendonner, M. Le Guern et G. Puech (1983).

Je commenterai ce dernier schéma en posant les affirmations suivantes :

1. Le pôle gauche (esthétique-littéraire) et le pôle droit des pratiques discursives "ordinaires" ne se distinguent pas comme les pôles de la qualité "basse / inférieure" (à droite) et de la qualité "haute / supérieure" (à gauche), ils se distinguent, comme le dit Charles Bally, par le fait que la visée esthétique artistique domine la visée pratique dans un cas et pas dans l'autre. Étant entendu, comme le note clairement encore Charles Bally – et comme le redira Roman Jakobson à propos de la fonction autotélique-poétique du langage – qu'il s'agit là de dominantes. L'exemplification qu'examine très finement ici-même Laurent Jenny, à la suite de Nelson Goodman et de Gérard Genette, est une extension précieuse de la sixième fonction jakobsonienne et une interrogation forte de la visée autotélique-esthétique dont parle Bally.

Laurent Jenny ne semble pas plus que moi admettre l'opposition entre deux types distincts de "bien dire" qui sépareraient le pôle gauche, esthétique et formel, du pôle droit, pragmatique et ordinaire, du schéma. L'un et l'autre pôles sont pragmatiques, bien sûr. Entre les deux – tout autour du cercle considéré – se distribuent l'ensemble des pratiques socio-discursives des sujets. Les pratiques rangées dans le champ dit "littéraires"

étant elles-mêmes très diversement distribuées entre dominante esthétique de l'art pour l'art et dominante pratique de la littérature engagée. Le mot d'esprit, l'histoire drôle, les proverbes et autres dictons, le slogan publicitaire et politique sont tendanciellement plus éloignés du pôle droit que ne le sont les textes procéduraux (manuels de montage et recettes de cuisine).

2. Considérons à présent ce que j'entends distinguer verticalement et qui revient à une autre acception des niveaux de qualité. Le noyau normatif correspond à un ensemble complexe d'attentes conventionnelles provisoirement – historiquement et socialement – stabilisées, dont il faut souligner qu'elles sont autant micro-linguistiques que macro-linguistiques. La grammaticalité se définit comme la zone des faits micro-linguistiques stabilisés et les genres sont la face macro-linguistique de ces agrégats momentanés, de ces standards provisoirement stabilisés. Comme l'écrit Antoine Compagnon dans son dernier livre :

La langue n'a pas d'existence réelle; la parole et le style, l'écart et la variation sont les seules réalités en matière de langage. Ce qu'on appelle un invariant, une norme, un code, voire un universel, ce n'est jamais qu'une stase provisoire et révisable. (Compagnon 1998, 207)

A ce second niveau, deux visions de la qualité peuvent être distinguées, comme le disent M.-M. de Gaulmyn, Robert Bouchard et R. Sadni-Jallab (ici même) et comme le dit encore Antoine Compagnon : "suivant la conception moderne, héritée du romantisme, le style est associé au génie bien plus qu'au genre" (1998, 184). Une vision centripète, rhétorique et classique, verra dans le respect des normes du genre, du choix de styles propres, un indice de qualité des œuvres. En revanche, une vision centrifuge, romantique, localisera, elle, la qualité du côté de la variation géniale, singulière, novatrice. L'une et l'autre proposent une définition pertinente de la qualité...

Le style au singulier est du côté de l'idiolecte, le style(s) au pluriel est du côté du sociolecte (on parle ainsi de style professoral, journalistique, jeune, branché, de phraséologie médicale, militaire ou juridique, etc.). L'une et l'autre acceptions valent pour le sens commun. Un style "Louis XVI" ou "baroque" voire "vulgaire" (langagièrement, vestimentairement, du point de vue de l'ameublement) relève du collectif. Le style d'un individu (écrivain, journaliste ou joueur de tennis) ou d'une œuvre (le style de l'Étranger de Camus) est fait de constantes, voire même d'un

habitus; il est plus du côté de la répétition que de la variation. Le fait de style sera donc aussi bien, dans un texte, un fait caractéristique et répété qu'un fait singulier comme les 6 passés simples résiduels de *L'Étranger* ou la première phrase d'*Une Saison en enfer* qui diffère manifestement du style de Rimbaud en général et de celui de ce texte particulier (sur ces deux exemples, voir les pages 175-177 et 95-106 du *Style dans la langue*).

On voit qu'aucune place ne revient a priori à la qualité. Dès lors, elle n'est peut-être rhétoriquement – on dirait aujourd'hui "pragmatiquement" – qu'un autre mot pour dire l'adaptation, l'ajustement du discours – dans toutes (ou dans certaines seulement de) ses dimensions linguistiques (macro et micro linguistiques) – à sa visée, à ses fins, aux nécessités de l'interaction en cours.

C'est ce que je me propose d'illustrer à présent avec une brève étude de cas littéraire qui reprend en partie l'analyse développée au chapitre 7 de *Le style dans la langue*.

2. Albert Camus : de *La Mort heureuse* à *L'Étranger*, le jugement de "qualité" en acte

Après pourtant de multiples remaniements, le futur prix Nobel renonce à publier *La Mort heureuse*, ouvrage stylistiquement conforme aux normes romanesques de l'époque. Le passage de la narration au passé simple et à la troisième personne, qui caractérise *La Mort heureuse*, au style de *L'Étranger*, dominé par le passé composé et par la première personne du singulier, se présente comme un véritable cas d'école. L'invention micro-linguistique qui représente la "qualité" de *L'Étranger*, est lisible à partir de l'examen des variations discursives qui ont mené Albert Camus d'un roman abandonné à un roman historiquement novateur.

Camus a renoncé à publier un texte qu'après un jugement de qualité, il considérait lui-même comme trop dépourvu d'unité et de forme. L'écriture de *La Mort heureuse*, son premier essai romanesque, commence en 1936 pour s'interrompre à l'automne 1938, très précisément quand naît son nouveau projet. Dès juin 1938, Camus note très explicitement dans ses carnets : "Récrire roman" (*Carnets* I, 122). Il retouchera jusqu'en février 1941 le texte qui fera de lui un romancier célèbre, mais

c'est surtout à Paris, en mars et avril 1940, qu'il se plonge dans un labeur aussi harassant que rapide : "En réalité, je le porte depuis deux ans et j'ai bien vu à la façon dont j'écrivais qu'il était déjà tout tracé en moi. Cela va faire deux mois que j'y travaille tous les jours et une partie de mes nuits" (lettre du 30 avril 1940 éditée par Bernard Pingaud 1992, 147). Mais cette rapidité d'écriture est surtout due à un autre fait : le choix stylistique de ce qu'il nomme la "technique romanesque américaine". Camus souligne l'importance de ce choix dans une interview des *Nouvelles littéraires* du 15 novembre 1945 où il dit clairement s'être inspiré de Steinbeck pour la première partie du roman et Alfred Noyer-Weidmer (1980) rapporte cette formule : "Quand j'avais trouvé le truc, je n'avais plus qu'à écrire". Le passage d'un roman à l'autre est inséparable d'un choix technique, d'un "truc" d'écriture qu'on peut nommer un style, dans la mesure où il est propre à une œuvre singulière dont il représente la qualité principale.

Un fait de style est inséparablement forme et sens. C'est ce que me semble vouloir dire ce passage de l'interview des *Nouvelles littéraires* de 1945 :

La technique américaine me paraît aboutir à une impasse. Je l'ai utilisée dans *L'Étranger*, c'est vrai. Mais c'est qu'elle convenait à mon propos qui était de décrire un homme sans conscience apparente. En généralisant ce procédé, on aboutit à un univers d'automates et d'instincts. Ce serait un appauvrissement considérable.

On le voit, il s'agit d'un choix momentané, conforme au projet philosophique de la trilogie de l'absurde dans laquelle Camus est engagé (un essai avec le *Mythe de Sisyphe*, une pièce de théâtre avec *Caligula* et un roman avec *L'Étranger*). Lorsqu'il écrira *La Peste* ou *La Chute*, c'est à d'autres formes d'écriture qu'il s'appliquera, délaissant le style de *L'Étranger* et ce qui aurait pu devenir une recette.

Dans une lettre du 23 mars 1940, Camus demande à Francine Faure, restée en Algérie, de lui envoyer à Paris certains fragments de *La Mort heureuse*. Considérons deux de ces fragments, qui représentent un avant-texte et les archives d'une opération d'écriture.

L'élévation du passé composé au rang de temps verbal littéraire s'accompagne d'une écriture de scènes ou tableaux qui rappelle fortement l'exercice de rédaction : narrations de type *racontez un dimanche à la maison, décrivez votre chambre, racontez un épisode qui vous est arrivé*.

Renée Balibar (1974) est la seule à avoir longuement insisté sur la "déformation du français littéraire-usé, par le français élémentaire", dans *L'Étranger*. Nuançant son analyse sur un point au moins, je dirai que *La Mort heureuse* porte plus nettement que *L'Étranger* la trace rhétorique de l'exercice scolaire. Pour s'en rendre compte, il suffit d'examiner en détail la façon dont la page 36 opère une réduction de moitié de la page 41 (description de l'appartement) :

(1) [...] Et quand Mersault pensait avec tristesse à la disparue, c'était sur lui, au vrai, que sa pitié se retournait. Il eût pu se loger plus confortablement, mais il tenait à cet appartement et à son odeur de pauvreté. Là, du moins, il rejoignait ce qu'il avait été et dans une vie dont volontairement il cherchait à s'effacer, cette confrontation sordide et patiente lui permettait de se référer encore à lui-même dans les heures de tristesse et de regret. Il avait laissé sur la porte un bout de carton gris, effrangé au bord, où sa mère avait écrit son nom au crayon bleu. Il avait gardé le vieux lit de cuivre, recouvert de satinette, le portrait de son grand-père avec sa petite barbe et ses yeux clairs immobiles. Sur la cheminée, des bergers et des bergères entouraient une vieille pendule arrêtée et une lampe à pétrole qu'il n'allumait presque jamais. Le décor douteux des chaises de paille un peu creusées, de l'armoire à glace jaunie et de la table de toilette dont un coin manquait n'existait pas pour lui, car l'habitude avait tout limé. Il se promenait dans une ombre d'appartement qui ne lui demandait aucun effort.

La version beaucoup plus concentrée de *L'Étranger* est la suivante:

(2) Après le déjeuner, je me suis ennuyé un peu et j'ai erré dans l'appartement. Il était commode quand maman était là. Maintenant il est trop grand pour moi et j'ai dû transporter dans ma chambre la table de la salle à manger. Je ne vis plus que dans cette pièce, entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre. Le reste est à l'abandon.

En dépit des indéniables qualités d'écriture de l'avant-texte, le morceau descriptif a été très sensiblement réduit par Camus. Un grand nombre de détails et de réels bonheurs d'écriture ont disparu : le nom sur

la porte, le portrait du grand-père, le décor de la cheminée avec la pendule et la lampe à pétrole. En fait, la qualité plus grande de (2) par rapport à (1) tient à la cohérence recherchée : le resserrement de l'existence du personnage mis en scène dans *L'Étranger* va de pair avec celui du texte lui-même. L'abondance des éléments descriptifs et le commentaire de la voix narrative nuisaient probablement à cette mise en évidence. Le texte définitif se contente de présenter très sèchement les fragments d'un décor, l'îlot d'une chambre entourée par un appartement à l'abandon, "trop grand", dans lequel Meursault "erre". Si Camus reprend visiblement le passage de *La Mort heureuse*, il le modifie profondément. Alors que l'avant-texte est entièrement à l'imparfait, le passage de *L'Étranger* commence par deux passés composés narratifs, suivis de deux imparfaits chargés de marquer une antériorité temporelle par rapport à un maintenant et à souligner le glissement dans le discours (indirect libre) du personnage : "il était commode quand maman était là". Suit une série de présents juste interrompue par un passé composé. En quelques mots, la déréliction du personnage est sobrement montrée. Si on retrouve la même ambiance que dans le texte inducteur, l'union de la même tristesse du personnage et de la même "ombre d'appartement", l'extrait définitif se débarrasse systématiquement des détails descriptifs et donc du modèle scolaire de la description. Dans cette stratégie de réduction, le détail ajouté de la table de la salle à manger déplacée dans la chambre devient particulièrement significatif. C'est tout le retrait, l'isolement, d'un personnage restreignant son espace vital qui est ainsi signifié. L'adéquation de l'écriture à la visée philosophique est un bon exemple de définition de la qualité selon Camus.

En va-t-il de même dans cet autre extrait repris ?

(3) A ce moment, Patrice Mersault sortit de son bureau. Sur le pas de la porte, l'été lui coupa la respiration. Il aspira de toute la bouche ouverte la vapeur de goudron qui lui raclait la gorge et s'arrêta <devant les dockers>. Ils avaient dégagé le blessé et, renversé sur les planches et parmi la poussière, les lèvres blanchies par la souffrance, il laissait pendre son bras cassé au-dessus du coude. Une esquille d'os avait traversé les chairs, dans une plaie hideuse d'où coulait le sang. Roulant le long du bras, les gouttes de sang tombaient, une à une, sur les pierres brûlantes avec un petit grésillement d'où s'élevait une buée. Mersault, immobile, regardait ce

sang lorsqu'on lui prit le bras. C'était Emmanuel, le "petit des courses". Il lui montrait un camion qui arrivait vers eux dans un fracas de chaînes et d'explosions. "On y va ?" Patrice courut. Le camion les dépassa. Et de suite ils s'élançèrent à sa poursuite, noyés dans le bruit et la poussière, haletants et aveugles, juste assez lucides pour se sentir transportés par l'élan effréné de la course, dans un rythme éperdu de treuils et de machines, accompagnés par la danse des mâts sur l'horizon, et le roulis des coques lépreuses qu'ils longeaient. Mersault prit appui le premier, sûr de sa vigueur et de sa souplesse, et sauta au vol. Il aida Emmanuel à s'asseoir les jambes pendantes, et dans la poussière blanche et crayeuse, la touffeur lumineuse qui descendait du ciel, le soleil, l'immense et fantastique décor du port gonflé de mâts et de grues noires, le camion s'éloigna à toute vitesse, faisant sauter sur les pavés inégaux du quai, Emmanuel et Mersault, qui riaient à perdre haleine, dans un vertige de tout le sang.

Arrivé à Belcourt, Mersault descendit avec Emmanuel qui chantait.

(La Mort heureuse, pp. 34-35)

(4) Je suis sorti un peu plus tard, à midi et demi, avec Emmanuel, qui travaille à l'expédition. Le bureau donne sur la mer et nous avons perdu un moment à regarder les cargos dans le port brûlant de soleil. A ce moment, un camion est arrivé dans un fracas de chaînes et d'explosions. Emmanuel m'a demandé "si on y allait" et je me suis mis à courir. Le camion nous a dépassés et nous nous sommes lancés à sa poursuite. J'étais noyé dans le bruit et la poussière. Je ne voyais plus rien et ne sentais que cet élan désordonné de la course, au milieu des treuils et des machines, des mâts qui dansaient sur l'horizon et des coques que nous longions. J'ai pris appui le premier et j'ai sauté au vol. Puis j'ai aidé Emmanuel à s'asseoir. Nous étions hors de souffle, le camion sautait sur les pavés inégaux du quai, au milieu de la poussière et du soleil. Emmanuel riait à perdre haleine.

Nous sommes arrivés en nage chez Céleste.

(L'Étranger, p. 44)

La réduction est, ici aussi, évidente. En fait, il s'agit surtout d'un travail de (re)composition du passage par la suppression d'une pause descriptive et par un déplacement de l'objet du regard du personnage. L'épisode du blessé est supprimé pour conserver la dynamique interne de la scène de sortie du bureau. Le regard du personnage se déplace, de ce fait, du blessé ("Mersault, immobile, regardait ce sang") au paysage ("Nous avons perdu un moment à regarder les cargos dans le port brûlant de soleil"). Le mouvement d'économie est sensible également autour de l'épisode supprimé : dans l'avant-texte, deux phrases portent sur les sensations de Mersault à la sortie du bureau et deux phrases à l'arrivée soudaine d'Emmanuel. En revanche, dans *L'Étranger*, Meursault sort directement avec Emmanuel, ce qui concentre manifestement la scène sur l'épisode du déplacement des deux amis à l'arrière d'un camion.

Prolongeant ces premières modifications, on observe que le texte d'arrivée résulte d'un abandon particulièrement significatif d'un style conforme aux modèles de l'art d'écrire. La suppression de couples d'adjectifs ou de substantifs est systématique : "haletants et aveugles", "la poussière blanche et crayeuse", "l'immense et fantastique décor du port gonflé de mats et de grues noires", "sûr de sa vigueur et de sa souplesse". L'allègement de deux longues phrases est ainsi immédiat. A cela s'ajoute la simple suppression d'adjectifs ("lucides", "les coques lépreuses") et de syntagmes entiers : "la touffeur lumineuse qui descendait du ciel", "dans un rythme éperdu", "dans un vertige de tout le sang". Autant d'expressions descriptives ornementales – "qualité" au sens du pôle académique gauche du triangle dont il a été question plus haut – dont l'effacement obéit à la loi d'économie dont on vient de parler et génère ainsi une qualité-pertinence de l'écriture d'un tout autre niveau. Sans poursuivre plus avant cette analyse, comment ne pas noter que le style de (3) présente des qualités de complexité syntaxique, d'alternance périodique de phrases longues (jusqu'à 6 lignes) et très courtes que le texte définitif, beaucoup plus sec, ne présente pas. La plus longue phrase de (4) ne dépasse pas trois lignes. Dans le texte de départ, la dernière longue phrase du paragraphe souligne l'union euphorique des deux personnages : "(...) Emmanuel et Mersault, qui riaient à perdre haleine, dans un vertige de tout le sang". Dans *L'étranger*, tout au contraire, seul "Emmanuel riait à perdre haleine". L'euphorie du jeu des deux amis ne contamine pas Meursault qui, dans toute la scène, du fait même des suppressions, semble vivre les faits

et participer à l'action de l'extérieur. L'effacement de l'intériorité du personnage, conforme au projet de mise en scène d'une "indifférence clairvoyante", est ici manifeste.

Bibliographie

- ADAM J.-M. (1997), *Le style dans la langue*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé.
- BAKHTINE M. M. (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE M. M. & VOLOCHINOV, V. N. (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
- BALLY Ch. (1911), "La stylistique et l'enseignement secondaire", in *Les leçons de français dans l'enseignement secondaire*, St-Blaise, Foyer Solidariste.
- BALLY Ch. (1951), *Traité de stylistique française*, 2 vol., Genève-Paris, Georg & Cie-Klincksieck [1ère éd. 1909].
- BALLY Ch. (1965), *Le langage et la vie*, Genève, Droz [1ère éd. 1913].
- BERRENDONNER A., LE GUERN M. & PUECH G. (1983), *Principes de grammaire polylectale*, PUL.
- COMPAGNON A. (1998), *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil.
- DELEUZE G. (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DELEUZE G. & GUATTARI F. (1980), "Postulats de la linguistique", in *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- MILNER J.-C. (1978), *L'amour de la langue*, Paris, Seuil.