

EDIT BORS

**La langue littéraire en France au XX<sup>e</sup> siècle  
telle que vue par Antal Szerb**

*The literary language in France in the 20th century as seen by Antal Szerb. My starting point is the proofreading of Antal Szerb's emblematic work the History of World Literature, published in 1941, focusing in particular on the chapters devoted to French literature of the twentieth century, in particular on the turn of the century and the interwar period. Among the aesthetic, philosophical, cultural, biographical and personal remarks, I have found, though sporadically, some relevant or even subtle observations made about the style of an eminent author. On the whole, it seems to me that Antal Szerb conceives the specificity of author's style as being in opposition to classical literary language characterized, as he says himself by a rigorous composition and a logical and concise expression. In Jules Renard, for example, he emphasizes the laconism of expression, in Charles Péguy on the contrary, he mentions the exuberance of speech due to the great variety of forms of repetition. Or, in presenting Marcel Proust, he emphasizes the long, infinite sentences without paragraphs whereas in Guillaume Apollinaire, he observes a rather vague style mixing finesse with roughness, spiritual height with the stuttering of the child. Inspired by the stylistic remarks of Antal Szerb, my objective here is to take up and extend some elements of the comments made in the History of World Literature from selected text extracts.*

Les années de l'entre-deux-guerres ont été une période faste pour la vie littéraire hongroise, avec des noms tels que Dezső Kosztolányi, Mihály Babits ou encore Attila József. Antal Szerb tient une place à part, du fait de sa grande ouverture à la culture, à la littérature et à l'Histoire européennes. Outre ses romans, qui témoignent de sa grande érudition, il est auteur de travaux sur les littératures anglaise et hongroise, ainsi que de l'œuvre emblématique *A világirodalom története (Histoire de la littérature mondiale)*, parue en 1941. La présente étude, qui portera précisément sur la relecture de cet ouvrage d'Antal Szerb, se focalisera plus particulièrement sur les chapitres consacrés à la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, notamment sur le tournant du siècle et l'entre-deux-guerres.

Parmi les commentaires esthétiques, philosophiques, culturels, biographiques, ainsi que les remarques personnelles, on trouve en divers endroits des observations pertinentes, voire subtiles, sur la prose d'un auteur éminent. Nous inspirant des remarques stylistiques d'Antal Szerb, notre objectif sera ici de reprendre et de prolonger certains éléments de ses commentaires, à partir d'extraits de textes choisis. Dans l'ensemble, il nous semble qu'Antal Szerb conçoit la spécificité du style d'auteur de deux époques étudiées comme étant en opposition avec la langue littéraire « classique »

– celle-ci étant caractérisée, comme le dit Szerb, par une composition rigoureuse, et surtout, une expression claire et concise.

## **1. La langue littéraire au tournant du siècle**

### **1.1. « Le réalisme épigrammatique » chez Jules Renard**

Chez Jules Renard, par exemple, il met en valeur le laconisme de l'expression : ses écrits traduisent un certain « réalisme épigrammatique » (Szerb, 1989 : 685), privilégiant les phrases compactes mordantes et railleuses. Même son *Journal* est fait de juxtapositions d'épigrammes parfaites, dans lesquelles, comme Szerb le souligne, il porte moins d'attention aux descriptions et détails qu'à la seule expression juste, précise et définitive (Szerb, 1989 : 685), en utilisant un langage imagé direct et dépouillé. Pour illustrer ses propos, Szerb cite quelques phrases épigrammatiques, comme par exemple « *Nem elég boldognak lenni; az is kell, hogy mások ne legyenek azok.* » (Szerb, 1989 : 685)<sup>1</sup> ou « *A világosság az irodalmár udvariassága.* »<sup>2</sup> (Szerb, 1989 : 685), qui appartiennent à la catégorie des vérités subjectives. En revanche, le *Journal* contient aussi un certain nombre d'épigrammes de caractère confessionnel, par exemple : « *Au premier sourire de n'importe quelle femme, je serais perdu. Heureusement, je suis laid. Elles ont un peu peur, et aucune ne m'écrit.* » (17 janvier, 1897) (Renard 1990 : 302) ; ou « *J'ai été élevé par une bibliothèque.* » (2 février 1898) (Renard, 1990 : 367). Ces derniers énoncés, contrairement au premier type, s'inspirent de l'expérience personnelle et adoptent un ton plutôt moqueur, tout en évitant la généralisation, aussi bien sur le plan sémantique que formel.

### **1.2. Le style exubérant de Charles Péguy**

Chez Charles Péguy, au contraire, Szerb mentionne l'exubérance de la parole, due à la grande variété des formes de répétition (Szerb, 1989 : 716). Conformément aux principes bergsoniens de l'intuition et de l'évolution créatrice<sup>3</sup> qui ont encouragé les écrivains à rompre radicalement avec toute contrainte formelle et à suivre leur penchant pour la créativité novatrice, la prose de Péguy, pour Szerb, exempte de toute discipline artistique, n'appartient à aucun genre littéraire classique de l'époque. Et Szerb de continuer : Péguy a dit tout ce qui lui venait à l'esprit, peut-être même ce qui ne lui venait pas à l'esprit. Il est infiniment verbeux, il reprend cinq fois la même phrase avec

---

<sup>1</sup> « *Il ne suffit pas d'être heureux : il faut encore que les autres ne le soient pas.* » (16 mai 1894) (Renard, 1990 : 176).

<sup>2</sup> « *La clarté est la politesse de l'homme de lettres.* » (7 octobre, 1892) (Renard, 1990 : 110)

<sup>3</sup> L'évolution créatrice, comme le dit Szerb (1989 : 708), n'est pas un processus mécanique et calculable ; au contraire, elle englobe à chaque instant le contenu de l'instant précédent, et en même temps, apporte quelque chose de nouveau qui ne peut pas être dérivé du moment précédent.

de menus changements, il varie la même idée pendant de longues pages. Il est vrai qu'il dit parfois des merveilles. (Szerb, 1989 : 716).

Ses écrits se caractérisent, d'une manière générale, par une « contestation de la frontière entre prose et poésie » (Reggiani, 2009 : 404) qui se manifeste par les figures de répétition et la discontinuité syntaxique (rallonge expressive de la phrase, ou « hyperbate »). Comme le dit Gide :

Le style de Péguy est semblable à celui des très anciennes litanies. [...] Le style de Péguy est semblable aux cailloux de désert, qui se suivent et se ressemblent, où chacun est pareil à l'autre, mais un tout petit peu différent. [...] Ces redites, cette superfétation même, sont de la pièce, en font partie. On supprimerait tout à vouloir essayer de réduire (Reggiani, 2009 : 400-401).

Toutefois, la réception de Péguy par les littéraires et les spécialistes de stylistique demeure ambivalente : pour certains, sa prose n'est qu'un verbiage embrouillé (Szerb, 1989), tandis que pour d'autres, son écriture « vise l'épuisement du réel » (Reggiani, 2009 : 401) ou rappelle les mouvements du kaléidoscope (Spitzer, 2009 : 301)<sup>4</sup>. Citons à titre d'exemple *Notre jeunesse* et *Souvenirs*, dans lesquels un même terme est repris dans des phrases contiguës ou lointaines, dans des contextes variés, sous des formes variées créant des associations inattendues ou rares. Ainsi, dans la phrase « *Or pour sa mystique même il avait cette fidélité mystique, cette amitié mystique.* » (Péguy, 1933 : 82), l'adjectif *mystique* est repris dans son intégralité morphologique et sémantico-connotative. Ces répétitions pures (Frédéric, 1985), dans la majorité des cas, n'apportent apparemment aucun élément nouveau ; pourtant, grâce au contexte immédiat chaque fois différent, ou au contexte global, la répétition introduit un léger déplacement, une nuance subtile. Plus intéressants sont les cas où le mot est repris littéralement, mais soit dans un sens différent, soit avec une connotation particulière. Considérons par exemple : « *Mais enfin et surtout il sait qu'il sait. Car il sait le grand secret, de toute créature, le secret le plus universellement connu [...]* » (Péguy, 1938 : 103). On note que les occurrences relevées du verbe *savoir* revêtent un caractère polysémique : *il sait* s'emploie, d'une part, dans l'acception « être conscient », d'autre part, il signifie « avoir des connaissances ». C'est cette dernière acception qui sera reprise dans la phrase suivante qui, grâce aux compléments qui s'ajoutent au verbe (*il sait le grand secret*), développe cette même signification. Le phénomène est encore plus évident si l'on examine des extraits qui alternent le sens propre et le sens figuré d'un même terme, comme dans l'exemple « *Il sait que depuis qu'il y a l'homme, nul homme n'a jamais été heureux.* » (Péguy, 1938 : 102). On aura compris que dans cet exemple, le premier terme est pris dans un sens abstrait (« être humain »), tandis que l'autre est pourvu d'un sens concret

---

<sup>4</sup> « En fait, on peut parler d'un style kaléidoscope de Péguy. Par ses répétitions et ses accents de mots, Péguy réussit à tresser pour ainsi dire des guirlandes de mots ou des motifs de tapis en répétant par exemple un substantif sous la forme de l'adjectif dérivé de la même racine. » (Spitzer 2009 : 301)

(« individu »). Tout comme dans l'exemple précédent, ce procédé, s'appuyant sur la polysémie du terme répété, favorise l'apparition de l'« antanaclase » (Frédéric, 1985), qui consiste à répéter deux fois le même terme, en l'employant dans deux sens différents. En somme, la phrase de Péguy pourrait être caractérisée par une oralité écrite (Reggiani, 2009 : 392), et notamment, une liberté syntaxique usant volontiers du détachement, des groupements binaires (Reggiani, 2009 : 387-388) et des expansions segmentées (Reggiani, 2009 : 394). Pour Spitzer, tous ces procédés reflètent l'âme de l'écrivain (Spitzer, 2009 : 293) qui « veut écrire le style de la „création” au sens de Bergson, le style qui „afin de rendre la vie et le devenir, travaille non avec des locutions toutes faites, mais avec des locutions se faisant” » (Briu & Karabétian, 2009 : 38).

### 1.3. Langage féérique chez Alain-Fournier

Le roman d'Alain-Fournier, *Le grand Meaulnes*, comme le dit Szerb, est en opposition encore plus marquée avec le style classique de l'exubérance de Péguy. Avec le domaine mystérieux, comme le dit Szerb, Alain-Fournier a projeté dans l'espace le désir mytérieux qui se cache au fond de l'âme et nous emmène dans les paysages féériques de notre enfance, au-delà même de la vie et de la mort.

Tout comme Szerb, Timmermans (1956) s'interroge sur les possibilités stylistiques de raconter le féérique. Timmermans répertorie essentiellement des procédés phrastiques, sonores et rythmiques, en consacrant une analyse détaillée aux « *attaques de phrase* » dans lesquelles un élément quelconque, placé en tête de phrase, « ajoute une valeur affective au sens brut de la phrase » (Timmermans, 1956 : 45). C'est le cas de la conjonction « *et* » qui, comme on peut l'observer dans l'exemple qui suit, donne une intensité poétique à la phrase, entraînant « un déclenchement affectif très net » (Timmermans, 1956 : 45) : « *Et de la grande salle obscure, par les larges fenêtres, nous regardions silencieusement.* » (Timmermans, 1956 : 46) L'emploi des adverbes de temps ou de manière en tête de phrase, comme dans « *Péniblement Meaulnes ouvrit la portière de la vieille guimbarde* », ou « *Tendrement, tristement je rêvais aux Chemins boueux de Saint-Agathe* » (Timmermans, 1956 : 47), provoquent une émotion encore plus vive, de façon à dégager, à partir de l'ensemble des éléments constitutifs, un sens plus profond.

Un autre procédé phrastique privilégié dans le langage féérique d'Alain-Fournier est le redoublement des adjectifs, verbe ou noms, qui donne au rythme de la phrase « *équilibre et plénitude* » (Timmermans, 1956 : 66), comme dans « *un être charmant et romanesque* » (Timmermans, 1956 : 87) ou « *une voix cordiale et joyeuse* » (Timmermans, 1956 : 66). Ces formes redoublées, dans la plupart des cas d'adjectifs qualificatifs, évoquent des notions de dimension, de couleur, de qualité morale, et encadrent souvent des noms : « *la vaste campagne gelée* » ou « *de grandes ombres brusques* » (Timmermans, 1956 : 69) pour non seulement définir ces noms, mais aussi les « *parer du halo d'émotion qui nous les révèle tels* » (Timmermans, 1956 : 69). La

rythmicité du texte est assurée, outre les procédés mentionnés plus haut, par les points de suspension, signes qui assurent « une transition tacite et parfaite entre le rêve et le réel » (Timmermans, 1956 : 72), comme dans : « *On imaginait, là-bas, des âmes, de belles âmes...// Mais pour Meaulnes, à ce moment, il n'existait plus qu'un seul amour, [...]* » (Timmermans, 1956 : 73)

## **2. La langue littéraire dans la littérature française de l'entre-deux-guerres**

Bien que la littérature française de l'entre-deux-guerres occupe une place mineure dans l'ouvrage, Szerb consacre un chapitre entier aux « grands » (*A két nagy / Les deux grands*), Proust et Valéry, et un second chapitre aux « autres » (*A többiek / Les autres*) ; mentionnant brièvement, entre autres, Apollinaire, Cocteau, Maurois, Giraudoux, Mauriac, Malraux, Céline, Ramuz et Martin du Gard.

### **2.1 Le style des « grands » : Proust**

Szerb étudie en détail l'œuvre de Proust et écrit, exceptionnellement, tout un paragraphe sur son style. Il met en avant sa méthode, qui s'inspirerait de la méthode traditionnelle de Stendhal (Szerb, 1989 : 847). Chez Proust, comme il le dit, le traitement des données de la mémoire suit trois étapes : l'écrivain décrit minutieusement les données, leur influence sur son âme et les associations diverses (historiques, etc.) qu'elle entraîne. Ce genre d'écriture consiste en l'enregistrement de menus détails qui, chez la plupart des êtres humains, n'atteignent même pas le seuil de la conscience et demeurent ignorés. Aussi trouve-t-on chez Proust de longues phrases compliquées dans lesquelles sont condensées comparaison et association, phrases infinies coulant presque sans paragraphe tout au long des volumes. Les périodes proustiennes faisant l'objet de nombreuses études, nous nous contenterons ici de rappeler brièvement l'analyse de Léo Spitzer (1970) sur le style de Proust. Conformément à l'approche de Szerb, Spitzer est aussi d'avis que le rythme de la phrase est directement lié à la façon dont Proust regarde le monde : les phrases complexes reflètent l'univers complexe que Proust contemple. « Rien n'est simple dans le monde et rien n'est simple dans le style de Proust » – dit Spitzer (1970 : 398). La période proustienne résulte en effet d'une vision simultanée des éléments du monde contemplé, comme dans :

Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu... ; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un jeu de cartes, qui vivait là-haut, sur un dais architectural, entre ciel et terre ; (et dans le reflet oblique et bleu duquel, parfois les jours de la semaine, à midi, quand il n'y a pas d'office, - à l'un de ces rares moments où l'église, aérée, vacante, plus humaine, luxueuse, avec du soleil sur son riche mobilier, avait l'air presque habitable comme le hall, de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style moyen âge -, on voyait s'agenouiller un instant M<sup>me</sup> Sazerat, posant sur le prie-Dieu un paquet tout ficelé de petits fours qu'elle venait de prendre chez le pâtissier d'en face et qu'elle allait rapporter pour le déjeuner) ; dans un

autre... ; et tous étaient si anciens qu'on voyait çà et là leur vieillesse argentée étinceler de la poussière des siècles... (Spitzer, 1970 : 401-402).

Cette période de type à superpositions (Spitzer, 1970 : 401-402) présente trois plans superposés : les vitraux de l'église, celui des vitraux avec le dais, enfin son reflet – Mme Sazerat avec le paquet de petits fours. On voit bien que la disposition des plans est déterminée ici par les associations du narrateur, qui embrasse d'un seul regard les magiques vitraux et, dans leur lumière, l'univers quotidien de Mme Sazerat. Et Spitzer de conclure : « La période proustienne, équivalent linguistique du regard, restitue un tableau clair et ordonné du chaos qui s'offre aux yeux. » (Spitzer, 1970 : 402).

## 2.2. Les style des « autres » : Ramuz

Les « autres » sont présentés par Szerb d'après les courants littéraires dont ils sont les représentants. Quelques paragraphes sont consacrés à Apollinaire (cubisme et dadaïsme), à André Breton (surréalisme), à Mauriac (catholicisme), à Céline (naturalisme) et à Giraudoux – dont la prose impressionniste et joviale représente l'espoir des écrivains qu'il serait désormais possible de ne vivre que pour leur fantaisie ludique, sans devoir affronter la réalité menaçante (Szerb, 1989 : 854).

Bien que la littérature française de l'entre-deux-guerres soit essentiellement une littérature urbaine, elle commence à découvrir la terre et la province, comme le montre l'exemple de Ramuz, conteur de la Suisse romande, qui écrit des romans simples et dramatiques sur la lutte de l'homme et de la nature, évoquant les ballades populaires. Avec Ramuz, souligne à juste titre Szerb, la littérature du peuple prend une nouvelle direction : à la représentation idyllique ou naturaliste succède la représentation mythique du peuple. Pourtant, pour Szerb, cette littérature n'est pas purement épique, elle est « trop lyrique, trop belle pour qu'on la prenne au sérieux » (Szerb, 1989 : 858). Cette remarque de Szerb, bien que sarcastique, demeure en grande partie pertinente. Il suffit de rappeler les analyses récentes de Meizoz (1996), qui définit l'expression propre de l'espace littéraire suisse romand par la mise en écriture du rythme du parler local. Les phrases de Ramuz sont souvent construites sur la base d'une rythmicité et poéticité toute particulière (lenteur, répétitions lexicales et reprises syntaxiques, allongement de la phrase). L'un des outils utilisés à cet effet est l'emploi du « *et* » de mouvement, décrit par Thibaudet (1968). Cette conjonction, dépourvue de son rôle grammatical habituel qui consisterait à séparer des énumérations, segmente la phrase en unités rythmiques : le « *et* » de mouvement « signifie au cours d'une description ou d'une narration le passage à une tension plus haute, à un moment plus important ou plus dynamique, une progression » (Thibaudet, 1968 : 265). C'est très précisément ce qu'on observe à partir de l'exemple, pris dans *Passage du poète* :

Les femmes, qui auraient encore le ménage à faire et à préparer les enfants pour l'école, ne devaient les aller rejoindre que plus tard ; et donc le mari est seul et il part seul, ou bien le père et le fils sont ensemble, mais ils allaient sans rien se dire et c'est seulement

qu'on y est forcés, parce qu'il nous a été dit dans les commencements du temps : « vous travaillerez ... » Alors, chaque soir, on remonte son réveille-matin dont on avance la sonnerie à mesure que les jours grandissent, et il vous tire hors de vos draps ; on sort une jambe, mais c'est dur, quand le jour lui-même n'est pas bien réveillé, la saison non plus, sous ces brumes, dans le mois de l'air, ce brouillard, et on voit les averses qui traînent sur le lac comme des toiles d'araignées. (Ramuz, 1990 : 12-13).

Cet exemple permet d'illustrer deux points importants de l'allongement de la phrase. On peut observer, d'une part le nombre relativement élevé des *et* de mouvement (*et donc le mari est seul ; et c'est seulement qu'on y est forcés ; et il vous tire hors de vos draps ; et on voit les averses qui traînent sur le lac*), d'autre part les effets de retardement assurés par l'accumulation des compléments circonstanciels (*sous ces brumes, dans le mois de l'air*), et par la comparaison qui clôt le passage. L'objet du rythme serait ici de reproduire le rythme de la pensée : ainsi, chaque vague de procédés d'allongement contribue en même temps à reproduire le déferlement rythmique des pensées.

### **Conclusion**

Les traits caractéristiques du tournant du siècle se regroupent, pour Szerb, autour de trois notions-clés : modernité, décadence et introversion. La notion de modernité signifie la recherche de la nouveauté, de l'originalité, d'où il résulte une révolution stylistique et linguistique (Szerb, 1989 : 668). Cela dit, les écrivains et poètes ne se contentent plus des outils langagiers qui sont à leur disposition : leurs nouvelles expériences ont besoin de nouvelles formes d'expression. Chacun cherche son propre style, un ton original, non sous le coup d'une impulsion artistique quelconque, mais dans un esprit de progression. Dans cette optique, même le pessimisme de l'époque semble être programmé : il ne repose pas sur un sentiment général, mais plutôt sur une mode artistique qui s'infiltré dans l'œuvre, de façon non-organique. L'homme de l'époque est subtil, compliqué et différencié, se contruisant à partir de couches variées : il est décadent, en quelque sorte. Aussi est-il ouvert à la correspondance entre les différents sens, à la couleur des sons, aux associations surprenantes dues à la richesse de ses sensations. L'homme de l'époque, comme le dit Szerb, est aussi malade, d'où son intérêt particulier pour le pathologique. Du point de vue de la langue, son intérêt portera sur les formes d'écriture qui sont aptes à représenter la vie intérieure et les mouvements de l'âme. Tout cela s'accompagne d'une volonté d'intériorisation : se connaître et se projeter dans l'œuvre. D'une manière générale, cette époque pourrait se décrire par le mot « sensibilité » (Szerb, 1989 : 670) qui traite des nuances, des impressions, de l'ambiance.

En revanche, la période de l'entre-deux-guerres est résumée par Szerb de façon assez brève. Au total, cette dernière époque, Proust et Valéry exceptés, serait la plus pauvre de la littérature française, d'autant plus que la littérature semble reproduire les symptômes de la débâcle intérieure qui a conduit à la catastrophe extérieure de 1940.

**Bibliographie**

- BRIU Jean-Jacques, KARABÉTIAN Étienne (2009), *Léo Spitzer : Sur le style. Analyse de textes littéraires français (1916-1931)*, Paris, Ophrys.
- FRÉDÉRIC Madeleine (1985), *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- MEIZOZ Jérôme (1996), « Le droit de „mal écrire” », in *Actes de recherches en sciences sociales*, vol. 111-112, Littérature et politique, p. 92-109.
- PÉGUY Charles (1933), *Notre jeunesse*, Paris, Gallimard.
- PÉGUY Charles (1938), *Souvenirs*, Paris, Gallimard.
- RAMUZ Charles-Ferdinand (1990), *Passage du Poète*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- REGGIANI Christelle (2009), « Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900 », in *La langue littéraire* (Gilles Philippe, Julien Piat éd.), Paris, Fayard, p. 379-411.
- RENARD Jules (1990), *Journal (1887-1910)*, Paris, Robert Laffont.
- SPITZER Léo (1970), « Le style de Marcel Proust », in *Études de style* (Léo Spitzer éd.), Paris, Gallimard, p. 397-474.
- SPITZER Léo (2009), « Sur le style de Charles Péguy », in *Léo Spitzer : Sur le style. Analyse de textes littéraires français (1916-1931)* (Jean-Jacques Briu, Étienne Karabétian éd.), Paris, Ophrys, p. 291-327.
- SZERB Antal (1989), *A világirodalom története* [L'histoire de la littérature mondiale], Budapest, Magvető.
- THIBAUDET Albert (1968), « Le style de Flaubert », in *Gustave Flaubert* (Albert Thibaudet éd.), Paris, Gallimard, p. 221-286.
- TIMMERMANS G. (1956), « Recherches sur le style poétique du Grand Meaulnes », *Littératures*, No. 4, janvier, p. 43-89.

---

EDIT BORS

Université Catholique Pázmány Péter, Budapest-Piliscsaba  
Courriel : bors.edit@btk.ppke.hu