**Roland Barthes  
Le Degré zéro de l'écriture (extraits)  
(1953)**

© R.Barthes, 1953

Source: R.Barthes. Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1972

OCR & Spellcheck: SK ([ae-lib.org.ua](http://ae-lib.org.ua)), 2004

***Qu'est-ce que l'écriture?***

On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque. Cela veut dire que la langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir : elle est comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire. Elle enferme toute la création littéraire à peu prés comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familier. Elle est bien moins une provision de matériaux qu'un horizon, c'est-à-dire à la fois une limite et une station, en un mot l'étendue rassurante d'une économie. L'écrivain n'y puise rien, à la lettre : la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage : elle est l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible. Elle n'est pas le lieu d'un engagement social, mais seulement un réflexe sans choix, la propriété indivise des hommes et non pas des écrivains; elle reste en dehors du rituel des Lettres; c'est un objet social par définition, non par élection. Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans .l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature. Aussi, pour l'écrivain, la langue n'est-elle qu'un horizon humain qui installe au loin une certaine *familiarité,* toute négative d'ailleurs : dire que Camus et Queneau parlent la même langue, ce n'est que présumer, par une opération différentielle, toutes les

langues, archaïques ou futuristes, qu'ils ne parlent pas : suspendue entre des formes abolies et des formes inconnues, la langue de l'écrivain est bien moins un fonds qu'une limite extrême; elle est le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité.

La langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style,. se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète; il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde. Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une Humeur. Aussi les allusions du style sont-elles réparties en profondeur; la parole a une structure horizontale, ses secrets sont sur la même ligne que ses mots et ce [12] qu'elle cache est dénoué par la durée même de son continu; dans la parole tout est offert, destiné à une usure immédiate, et le verbe, le silence et leur mouvement sont précipités vers un sens aboli : c'est un transfert sans sillage et sans retard. Le style, au contraire, n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée). Aussi le style est-il toujours un secret; mais le versant silencieux de sa référence ne tient pas à la nature mobile et sans cesse sursitaire du langage; son secret est un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain; la vertu allusive du style n'est pas un phénomène de vitesse, comme dans la parole, où ce qui n'est pas dit reste tout de même un intérim du langage, mais un phénomène de densité, car ce qui se tient droit et profond sous le style, rassemblé durement ou tendrement dans ses figures, ce sont les fragments d'une réalité absolument étrangère au langage. Le miracle de cette transmutation fait du style une sorte d'opération supra-littéraire, qui emporte l'homme au seuil de la puissance et de la magie. Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société. On peut donc imaginer des auteurs qui préfèrent la sécurité de l'art à la solitude du style. Le type même de l'écrivain sans style, c'est Gide, dont la manière artisanale exploite le plaisir moderne d'un certain éthos classique, tout comme Saint-Saëns a refait du Bach ou Poulenc du Schubert. A l'opposé, la poésie moderne - celle d'un Hugo, d'un Rimbaud ou d'un Char - est saturée de style et n'est *art* que par référence à une intention de Poésie. C'est l'Autorité du style, c'est-à-dire le lien absolument libre du langage et de son double de chair, qui impose l'écrivain comme une Fraîcheur au-dessus de l'Histoire. [13]

L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre. La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage. Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé. Il s'agit bien dans les deux cas d'une nature, c'est-à-dire d'un gestuaire familier, où l'énergie est seulement d'ordre opératoire, s'employant ici à dénombrer, là à trans--former, mais jamais à juger ni à signifier un choix.

Or toute Forme est aussi Valeur; c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du Temps et de la personne biologique; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui. Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. Par exemple, Mérimée et Fénelon sont séparés [14] par des phénomènes de langue et par des accidents de style; et pourtant ils pratiquent un langage chargé d'une même intentionalité, ils se réfèrent à une même idée de la forme et du fond, ils acceptent un même ordre de conventions, ils sont le lieu des mêmes réflexes techniques, ils emploient avec les mêmes gestes, à un siècle et demi de distance, un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage : en bref, ils ont la même écriture. Au contraire, presque contemporains, Mérimée et Lautréamont, Mallarmé et Céline, Gide et Queneau, Claudel et Camus, qui ont parlé ou parlent le même état historique de notre langue, usent d'écritures profondément différentes; tout les sépare, le ton, le débit, la fin, la morale, le naturel de leur parole, en sorte que la communauté d'époque et de langue est bien peu de chose au prix d'écritures si opposées et si bien définies par leur opposition même.

Ces écritures sont en effet différentes mais comparables, parce qu'elles sont produites par un mouvement identique, qui est la réflexion de l'écrivain sur l'usage social de sa forme et le choix qu'il en assume. Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage. Mais cette aire sociale n'est nullement celle d'une consommation effective. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de choisir le groupe social pour lequel il écrit : il sait bien que, sauf à escompter une Révolution, ce ne peut être jamais que pour la même société. Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité. Son écriture est une façon de penser la Littérature, non de retendre. Ou mieux encore : c'est parce que l'écrivain ne peut rien modifier aux données objectives de la consommation littéraire (ces données purement historiques lui échappent, même s'il en est conscient), qu'il transporte volontairement l'exigence d'un langage libre aux sources de ce langage et non au terme de sa consommation. [15]

Aussi l'écriture est-elle une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création. Faute de pouvoir lui fournir un langage librement consommé, l'Histoire lui propose l'exigence d'un langage librement produit.

Ainsi le choix, puis la responsabilité d'une écriture désignent une Liberté, mais cette Liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'Histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une Histoire de l'Ecriture; mais cette Histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose - ou impose - une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à une fraîcheur ou à une tradition; je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots. Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots. Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense.

Comme Liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment. Mais [16] ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, puisque l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix. C'est parce que l'écriture dérive d'un geste significatif de l'écrivain, qu'elle affleure l'Histoire, bien plus sensiblement que telle autre coupe de la littérature. L'unité de l'écriture classique, homogène pendant des siècles, la pluralité des écritures modernes, multipliées depuis cent ans jusqu'à la limite même du fait littéraire, cette espèce d'éclatement de l'écriture française correspond bien à une grande crise de l'Histoire totale, visible d'une manière beaucoup plus confuse dans l'Histoire littéraire proprement dite. Ce qui sépare la « pensée » d'un Balzac et celle d'un Flaubert, c'est une variation d'école; ce qui oppose leurs écritures, c'est une rupture essentielle, au moment ^même où deux structures économiques font charnière, entraînant dans teur articulation des changements décisifs de mentalité et de conscience. [17]

***L'écriture du Roman***

Roman et Histoire ont eu des rapports étroits dans le siècle même qui a vu leur plus grand essor. Leur lien profond, ce qui devrait permettre de comprendre à la fois Balzac et Michelet, c'est chez l'un et chez l'autre, la construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes.

Cette sphéricité des grandes œuvres du xixe siècle s'est exprimée par les longs récitatifs du Roman et de l'Histoire, sortes de projections planes d'un monde courbe et lié, dont le roman-feuilleton, né alors, présente, dans ses volutes, une image dégradée. Et pourtant la narration n'est pas forcément une loi du genre. Toute une époque a pu concevoir des romans par lettres, par exemple; et toute une autre peut pratiquer une Histoire par analyses. Le Récit comme forme extensive à la fois au Roman et à l'Histoire, reste donc bien, en général, le choix ou l'expression d'un moment historique.

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde : il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits. Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit. C'est pour cela qu'il est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant; le monde n'est pas inexpliqué lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin. Lorsque l'historien affirme que le duc de Guise mourut le 23 décembre 1588, ou lorsque le romancier raconte que la marquise sortit à cinq heures, ces actions émergent d'un autrefois sans épaisseur; débarrassées du tremblement de l'existence, elles ont la stabilité et le dessin d'une algèbre, elles sont un souvenir, mais un souvenir utile, dont l'intérêt compte beaucoup plus que la durée.

Le passé simple est donc finalement l'expression d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie. Grâce à lui, la réalité n'est ni mystérieuse, ni absurde; elle est claire, presque familière, à chaque moment rassemblée et contenue dans la main d'un créateur; elle subit la pression ingénieuse de sa liberté. Pour tous les grands récitants du xixe siècle, le monde peut être pathétique, mais il n'est pas abandonné, puisqu'il est un ensemble de rapports cohérents, puisqu'il n'y a pas de chevauchement entre les faits écrits, puisque [26] celui qui le raconte a le pouvoir de récuser l'opacité et la solitude des existences qui le composent, puisqu'il peut témoigner à chaque phrase d'une communication et d'une hiérarchie des actes, puisque enfin, pour tout dire, ces actes eux-mêmes peuvent être réduits à des signes.

Le passé narratif fait donc partie d'un système de sécurité des Belles-Lettres. Image d'un ordre, il constitue l'un de ces nombreux pactes formels établis entre l'écrivain et la société, pour la justification de l'un et la sérénité de l'autre. Le passé simple *signifie* une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose. Même engagé dans le plus sombre réalisme, il rassure, parce que, grâce à lui, le verbe exprime un acte clos, défini, substantivé, le Récit a un nom, il échappe à la terreur d'une parole sans, limite : la réalité s'amaigrit et se familiarise, elle entre dans un style, elle ne déborde pas le langage; la Littérature reste la valeur d'usage d'une société avertie par la forme même des mots, du sens de ce qu'elle consomme. Au contraire, lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsque à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification. Séparés de l'Histoire, les actes ne le sont plus des personnes.

On s'explique alors ce que le passé simple du Roman a d'utile et d'intolérable : il est un mensonge manifesté; il trace le champ d'une vraisemblance qui dévoilerait le possible dans le temps même où elle le désignerait comme faux. La finalité commune du Roman et de l'Histoire narrée, c'est d'aliéner les faits : le passé simple est l'acte même de possession de la société sur son passé et son possible. Il institue un continu crédible mais dont l'illusion est affichée, il est le terme ultime d'une dialectique formelle qui habillerait le fait irréel des vêtements successifs de la vérité, puis du mensonge dénoncé. Cela doit être mis [27] en rapport avec une certaine mythologie de l'universel, propre à la société bourgeoise, dont le Roman est un produit caractérisé : donner à l'imaginaire la caution formelle du réel, mais laisser à ce signe l'ambiguïté d'un objet double, à la fois^ vraisemblable et faux, c'est une opération constante dans tout l'art occidental, pour qui le faux égale le vrai, non par agnosticisme ou duplicité poétique, mais parce que le vrai est censé contenir un germe d'universel ou, si l'on préfère, une essence capable de féconder, par simple reproduction, des ordres différents par l'éloignement ou la fiction. C'est par un procédé de ce genre que la bourgeoisie triomphante du siècle a pu considérer ses propres valeurs comme universelles et reporter sur des parties absolument hétérogènes de sa société tous les Noms de sa morale. Cela est proprement le mécanisme du mythe, et le Roman - et dans le Roman, le passé simple, sont des objets mythologiques, qui superposent à leur intention immédiate, le recours second à une dogmatique, ou mieux encore, à une pédagogie, puisqu'il s'agit de livrer une essence sous les espèces d'un artifice. Pour saisir la signification du passé simple, il suffit de comparer l'art romanesque occidental à telle tradition chinoise, par exemple, où l'art n'est rien d'autre que la perfection dans l'imitation du réel; mais là, rien, absolument aucun signe, ne doit distinguer l'objet naturel de l'objet artificiel : cette noix en bois ne doit pas me livrer, en même temps que l'image d'une noix, l'intention de me signaler l'art qui l'a fait naître. C'est, au contraire, ce que fait l'écriture romanesque. Elle a pour charge de placer le masque et - en même temps de le désigner.

Cette fonction ambiguë du passé simple, on la retrouve dans un autre fait d'écriture : la troisième personne du Roman. On se souvient peut-être d'un roman d'Agatha Christie où toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit. Le lecteur cherchait [28] l'assassin derrière tous les « il » de l'intrigue : il était sous le « je ». Agatha Christie savait parfaitement que dans le roman, d'ordinaire, le « je » est témoin, c'est te « il » qui est acteur. Pourquoi? Le « il » est une convention type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Le « il » manifeste formellement le mythe; or, en Occident du moins, on vient de le voir, il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt. La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse.

Moins ambigu, le « je » est par là même moins romanesque : il est donc à la fois la solution la plus immédiate, lorsque le récit reste en deçà de la convention (l'œuvre de Proust par exemple ne veut être qu'une introduction à la Littérature), et la plus élaborée, lorsque le « je » se place au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit au faux naturel d'une confidence (tel est l'aspect retors de certains récits gidiens). De même, l'emploi du « il » romanesque engage deux éthiques opposées : puisque la troisième personne du roman représente une convention indiscutée, elle séduit les plus académiques et les moins tourmentés aussi bien que les autres, qui jugent finalement la convention nécessaire à la fraîcheur de leur œuvre. De toute manière, elle est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur; mais elle est aussi pour ce dernier le premier moyen de faire tenir le monde de la façon qu'il veut. Elle est donc plus qu'une expérience littéraire : un acte humain qui lie la création à l'Histoire ou à Pexistence.

Chez Balzac, par exemple, la multiplicité des « il », tout ce vaste réseau de personnes minces par le volume de leur corps, mais conséquentes par la durée de leurs actes, décèle l'existence d'un monde dont l'Histoire est la première [29] donnée. Le « il » balzacien n'est pas le terme d'une gestation partie d'un « je » transformé et généralisé; c'est l'élément originel et brut du roman, le matériau et non le fruit de la création : il n'y a pas une histoire balzacienne antérieure à l'histoire de chaque troisième personne du roman balzacien. Le «il» de Balzac est analogue au «il» de César : la troisième personne réalise ici une sorte d'état algébrique de l'action, où l'existence a le moins de part possible, au profit d'une liaison, d'une clarté ou d'un tragique des rapports humains. A l'opposé - ou en tout cas antérieurement -, la fonction du « il » romanesque peut être d'exprimer une expérience existentielle. Chez beaucoup de romanciers modernes, l'histoire de l'homme se confond avec le trajet de la conjugaison: parti d'un «je» qui est encore la forme la plus fidèle de l'anonymat, l'homme-auteur conquiert peu à peu le droit à la troisième personne, au fur et à mesure que l'existence devient destin, et le soliloque Roman. Ici l'apparition du « il » n'est pas le départ de l'Histoire, elle est le terme d'un effort qui a pu dégager d'un monde personnel d'humeurs et de mouvements une forme pure, significative, donc aussitôt évanouie, grâce au décor parfaitement conventionnel et mince de la troisième personne. C'est là certainement le trajet exemplaire des premiers romans de Jean Cayrol. Mais tandis que chez les classiques - et l'on sait que pour l'écriture le classicisme se prolonge jusqu'à Flaubert - le retrait de la personne biologique atteste une installation de l'homme essentiel, chez des romanciers comme Cayrol, l'envahissement du « il » est une conquête progressive menée contre l'ombre épaisse du «je » existentiel; tant le Roman, identifié par ses signes les plus formels, est un acte de sociabilité; il institue la Littérature.

Maurice Blanchot a indiqué à propos de Kafka que l'élaboration du récit impersonnel (on remarquera à propos de ce terme que la « troisième personne » est toujours donnée comme un degré négatif de la personne) était un acte de fidélité à l'essence du langage, puisque celui-ci [30] tend naturellement vers sa propre destruction. On comprend alors que le «il» soit une victoire sur le «je», dans la mesure où il réalise un état à la fois plus littéraire et plus absent. Toutefois la victoire est sans cesse compromise : la convention littéraire du « il » est nécessaire à l'amenuisement de la personne, mais risque à chaque instant de l'encombrer d'une épaisseur inattendue. La Littérature est comme le phosphore : elle brille le plus au moment où elle tente de mourir. Mais comme d'autre part, elle est un acte qui implique nécessairement la durée - surtout dans le Roman -, il n'y a jamais finalement de Roman sans Belles-Lettres. Aussi la troisième personne du Roman est-elle l'un des signes les plus obsédants de ce tragique de l'écriture, né au siècle dernier, lorsque, sous le poids de l'Histoire, la Littérature s'est trouvée disjointe de la société qui la consomme. Entre la troisième personne de Balzac et celle de Flaubert, il y a tout un monde (celui de 1848) : là une Histoire âpre dans son spectacle, mais cohérente et sûre, le triomphe d'un ordre; ici un art, qui, pour échapper à sa mauvaise conscience, charge la convention ou tente de la détruire avec emportement. La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible.

Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence : l'ordre, que ce soit celui du continu poétique ou celui des signes romanesques, celui de la terreur ou celui de la vraisemblance, l'ordre est un meurtre intentionnel. Mais ce qui reconquiert l'écrivain, c'est encore la durée, car il est impossible de développer une négation dans le temps, sans élaborer un art positif, un ordre qui doit être à nouveau détruit Aussi les plus grandes œuvres de la modernité s'arrêtent-elles le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire où [31] l'épaisseur de la vie est donnée, étirée sans pourtant être encore détruite par le couronnement d'un ordre des signes : par exemple, il y a la première personne de Proust, dont toute l'œuvre tient à un effort, prolongé et retardé vers la Littérature. Il y a Jean Cayrol qui n'accède volontairement au Roman qu'au terme le plus tardif du soliloque, comme si l'acte littéraire, suprêmement ambigu, n'accouchait d'une création consacrée par la société qu'au moment où il a réussi à détruire la densité existentielle d'une durée jusqu'alors sans signification.

Le Roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. C'est donc à l'évidence de son intention, saisie dans la clarté des signes romanesques, qttej'on reconnaît le pacte qui lie par toute la solennité de l'art l'écrivain à la société. Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte. Toute la Littérature peut dire : « *Lar-vatus prodeo* », je m'avance en désignant mon masque du doigt. Que ce soit l'expérience inhumaine du poète, assumant la plus grave des ruptures, celle du langage social, ou que ce soit le mensonge crédible du romancier, la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée. Le produit, puis finalement la source de cette ambiguïté, c'est l'écriture. Ce langage spécial, dont l'usage donne à l'écrivain une fonction glorieuse mais surveillée, manifeste une sorte de servitude invisible dans les premiers pas, qui est le propre de toute responsabilité : l'écriture, libre à ses débuts, est finalement le lien qui enchaîne l'écrivain à une Histoire elle-même enchaînée : la société le marque des signes bien clairs de l'art afin de l'entraîner plus sûremen' dans sa propre aliénation. [32]

***Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise***

II y a, dans la Littérature préclassique, l'apparence d'une pluralité des écritures; mais cette variété semble bien moins grande si l'on pose ces problèmes de langage en termes de structure, et non plus en termes d'art. Esthétiquement, le xvie siècle et le début du xvne siècle montrent un foisonnement assez libre des langages littéraires, parce que les hommes sont encore engagés dans une connaissance de la Nature et non dans une expression de l'essence humaine; à ce titre l'écriture encyclopédique de Rabelais, ou l'écriture précieuse de Corneille - pour ne donner que des moments typiques - ont pour forme commune un langage où l'ornement n'est pas encore rituel, mais constitue en soi un procédé d'investigation appliqué à toute l'étendue du monde. C'est ce qui donne à cette écriture préclassique l'allure même de la nuance et l'euphorie d'une liberté. Pour un lecteur moderne, l'impression de variété est d'autant plus forte que la langue paraît encore essayer des structures instables et qu'elle n'a pas fixé définitivement l'esprit de sa syntaxe et les lois d'accroissement de son vocabulaire. Pour reprendre la distinction entre « langue » et « écriture », on peut dire que jusque vers 1650, la Littérature française n'avait pas encore dépassé une problématique de la langue, et que par là même elle ignorait encore l'écriture. En effet, tant que la langue hésite sur sa structure même, une morale du langage est impossible; l'écriture n'apparaît qu'au moment où la langue, constituée nationalement, devient une sorte de négativité, un horizon qui sépare ce qui est défendu et ce qui est permis, sans plus s'interroger sur les origines ou sur les justifications de ce tabou. En créant une raison intemporelle de la langue, les grammairiens classiques ont débarrassé les Français de tout problème linguistique, et cette langue épurée est devenue une écriture, c'est-à-dire une valeur de langage, donnée immédiatement comme universelle en vertu même des conjonctures historiques.

La diversité des « genres » et le mouvement des styles à l'intérieur du dogme classique sont des données esthétiques, non de structure; ni l'une ni l'autre ne doivent faire illusion : c'est bien d'une écriture unique, à la fois instrumentale et ornementale, que la société française a disposé pendant tout le temps où l'idéologie bourgeoise a conquis et triomphé. Écriture instrumentale, puisque la forme était supposée au service du fond, comme une équation algébrique est au service d'un acte opératoire; ornementale, puisque cet instrument était décoré d'accidents extérieurs à sa fonction, empruntés sans honte à la Tradition, c'est-à-dire que cette écriture bourgeoise, reprise par des écrivains différents, ne provoquait jamais le dégoût de son hérédité, n'étant qu'un décor heureux sur lequel s'enlevait l'acte de la pensée. Sans doute les écrivains classiques ont-ils connu, eux aussi, une problématique de la forme, mais le débat ne portait nullement sur la variété et le sens des écritures, encore moins sur la structure du langage; seule la rhétorique était en cause, c'est-à-dire l'ordre du discours pensé selon une fin de persuasion. A la singularité de l'écriture bourgeoise correspondait donc la pluralité des rhétoriques; inversement, c'est au moment même où les traités de rhétorique ont cessé d'intéresser, vers le milieu du **xixe** siècle, que l'écriture classique a cessé d'être universelle et que les écritures modernes sont nées.

Cette écriture classique est évidemment une écriture de classe. Née au xvne siècle dans le groupe qui se tenait directement autour du pouvoir, formée à coups de décisions dogmatiques, épurée rapidement de tous les procédés grammaticaux [42] qu'avait pu élaborer la subjectivité spontanée de l'homme populaire, et dressée au contraire à un travail de définition, l'écriture bourgeoise a d'abord été donnée, avec le cynisme habituel aux premiers triomphes politiques, comme la langue d'une classe minoritaire et privilégiée; en 1647, Vaugelas recommande l'écriture classique comme un état de fait, non de droit; la clarté n'est encore que l'usage de la cour. En 1660, au contraire, dans la grammaire de Port-Royal par exemple, la langue classique est revêtue des caractères de l'universel, la clarté devient une valeur. En fait, la clarté est un attribut purement rhétorique, elle n'est pas une qualité générale du langage, possible dans tous les temps et dans tous les lieux, mais seulement l'appendice idéal d'un certain discours, celui-là même qui est soumis à une intention permanente de persuasion. C'est parce que la prébourgeoisie des temps monarchiques et la bourgeoisie des temps post-révolutionnaires, usant d'une même écriture, ont développé une mythologie essentialiste de l'homme, que l'écriture classique, une et universelle, a abandonné tout tremblement au profit d'un continu dont chaque parcelle était *choix,* c'est-à-dire élimination radicale de tout possible du langage. L'autorité politique, le dogmatisme de l'Esprit, et l'unité du langage classique sont donc les figures d'un même mouvement historique.

Aussi n'y a-t-il pas à s'étonner que la Révolution n'ait rien changé à l'écriture bourgeoise, et qu'il n'y ait qu'une différence fort mince entre l'écriture d'un Fénelon et celle d'un Mérimée. C'est que l'idéologie bourgeoise a duré, exempte de fissure, jusqu'en 1848 sans s'ébranler le moins du monde au passage d'une révolution qui donnait à la bourgeoisie le pouvoir politique et social, nullement le pouvoir intellectuel, qu'elle détenait depuis longtemps déjà. De Laclos à Stendhal, l'écriture bourgeoise n'a eu qu'à se reprendre et à se continuer par:dessus la courte vacance des troubles. Et la révolution romantique, si nominalement attachée à troubler la forme, a sagement conservé l'écriture de son idéologie. Un peu de lest jeté mélangeant les genres [43] et les mots lui a permis de préserver l'essentiel du langage classique, l'instrumentante : sans doute un instrument qui prend de plus en plus de « présence » (notamment chez Chateaubriand), mais enfin un instrument utilisé sans hauteur et ignorant toute solitude du langage. Seul Hugo, en tirant des dimensions charnelles de sa durée et de son espace, une thématique verbale particulière, qui ne pouvait plus se lire dans la perspective d'une tradition, mais seulement par référence à l'envers formidable de sa propre existence, seul Hugo, par le poids de son style, a pu faire pression sur l'écriture classique et l'amener à la veille d'un éclatement. Aussi le mépris de Hugo cautionne-t-il toujours la même mythologie formelle, à l'abri de quoi c'est toujours la même écriture dix-huitiémiste, témoin des fastes bourgeois, qui reste la norme du français de bon aloi, ce langage bien clos, séparé de la société par toute l'épaisseur du mythe littéraire, sorte d'écriture sacrée reprise indifféremment par les écrivains les plus différents à titre de loi austère ou de plaisir gourmand, tabernacle de ce mystère prestigieux : la Littérature française.

Or, les années situées alentour 1850 amènent la conjonction de trois grands faits historiques nouveaux : le renversement de la démographie européenne; la substitution de l'industrie métallurgique à l'industrie textile, c'est-à-dire la naissance du capitalisme moderne; la sécession (consommée par les journées de juin 48) de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions du libéralisme. Ces conjonctures jettent la bourgeoisie dans une situation historique nouvelle. Jusqu'alors, c'était l'idéologie, bourgeoise qui donnait elle-même la mesure de l'universel, le remplissant sans contestation; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation [44] intellectuelle. Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles; l'universel lui échappe, elle ne peut se dépasser qu'en se condamnant; l'écrivain devient la proie d'une ambiguïté, puisque sa conscience ne recouvre plus exactement sa condition. Ainsi naît un tragique de la Littérature.

C'est alors que les écritures commencent à se multiplier. Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise. Chacune est une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme m.oderne : des écrivains sans littérature. Depuis cent ans, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, les Concourt, les surréalistes, Queneau, Sartre, Blanchot ou Camus, ont dessiné - dessinent encore - certaines voies d'intégration, d'éclatement ou de naturalisation du langage littéraire; mais l'enjeu, ce n'est pas telle aventure de la forme, telle réussite du travail rhétorique ou telle audace du vocabulaire. Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la Littérature qui est mise en question; ce que la modernité donne à lire dans la pluralité de ses écritures, c'est l'impasse de sa propre Histoire. [45]