

Roland Barthes

Le Degré zéro de l'écriture

(1953)

© R.Barthes, 1953

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

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 xix^e 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 inexplicable 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 XIX^e 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 le « 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 gidien). 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 l'Existence.

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, qu'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 sûrement dans sa propre aliénation. [32]

Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise

Il 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 xv^e siècle et le début du xv^e 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 hérité, 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 **xix**e 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]

L'artisanat du style

« La forme coûte cher », disait Valéry quand on lui demandait pourquoi il ne publiait pas ses cours du Collège de France. Pourtant il y a eu toute une période, celle de l'écriture bourgeoise triomphante, où la forme coûtait à peu près le prix de la pensée; on veillait sans doute à son économie, à son euphémie, mais la forme coûtait d'autant moins que l'écrivain usait d'un instrument déjà formé, dont les mécanismes se transmettaient intacts sans aucune obsession de nouveauté; la forme n'était pas l'objet d'une propriété; l'universalité du langage classique provenait de ce que le langage était un bien communal, et que seule la pensée était frappée d'altérité. On pourrait dire que, pendant tout ce temps, la forme avait une valeur d'usage.

Or, on a vu que, vers 1850, il commence à se poser à la Littérature un problème de justification : l'écriture va se chercher des alibis; et précisément parce qu'une ombre de doute commence à se lever sur son usage, toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition va substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail. L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté. Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort : des écrivains comme Gautier

(maître impeccable des Belles Lettres), Flaubert (rodant ses phrases à Croisset), Valéry (dans sa chambre au petit matin), ou Gide (debout devant son pupitre comme devant un établi), forment une sorte de compagnonnage des Lettres françaises, où le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation. Cette valeur-travail remplace un peu la valeur-génie; on met une sorte de coquetterie à dire qu'on travaille beaucoup et très longtemps sa forme; il se crée même parfois une préciosité de la concision (travailler une matière, c'est en général en retrancher), bien opposée à la grande préciosité baroque (celle de Corneille par exemple); l'une exprime une connaissance de la Nature qui entraîne un élargissement du langage; l'autre, cherchant à produire un style littéraire aristocratique, installe les conditions d'une crise historique, qui s'ouvrira le jour où une finalité esthétique ne suffira plus à justifier la convention de ce langage anachronique, c'est à dire le jour où l'Histoire aura amené une disjonction évidente entre la vocation sociale de l'écrivain et l'instrument qui lui est transmis par la Tradition.

Flaubert, avec le plus d'ordre, a fondé cette écriture artisanale. Avant lui, le fait bourgeois était de l'ordre du pittoresque ou de l'exotique; l'idéologie bourgeoise donnait la mesure de l'universel et, prétendant à l'existence d'un homme pur, pouvait considérer avec euphorie le bourgeois comme un spectacle incommensurable à elle-même. Pour Flaubert, l'état bourgeois est un mal incurable qui poisse-à l'écrivain, et qu'il ne peut traiter qu'en l'assumant dans la lucidité ce qui est le propre d'un sentiment tragique. Cette Nécessité bourgeoise, qui appartient à Frédéric Moreau, à Emma Bovary, à Bouvard et à Pécuchet, exige, du moment qu'on la subit de face, un art également porteur d'une nécessité, armé d'une Loi. Flaubert a fondé une écriture normative qui contient paradoxe les régies [47] techniques d'un pathos. D'une part, il construit son récit par successions d'essences, nullement selon un ordre phénoménologique (comme le fera Proust); il fixe les temps verbaux dans un emploi conventionnel, de façon qu'ils agissent comme les *signes* de la Littérature, à l'exemple d'un art qui avertirait de son artificiel; il élabore un rythme écrit, créateur d'une sorte d'incantation, qui loin des normes de l'éloquence parlée, touche un sixième sens, purement littéraire, intérieur aux producteurs et aux consommateurs de la Littérature. Et d'autre part, ce code du travail littéraire, cette somme d'exercices relatifs au labeur de l'écriture soutiennent une sagesse, si l'on veut, et aussi une tristesse, une franchise, puisque l'art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt. Cette codification grégorienne du langage littéraire visait, sinon à réconcilier l'écrivain avec une condition universelle, du moins à lui donner la responsabilité de sa forme, à faire de l'écriture qui lui était livrée par l'Histoire, un *art*, c'est-à-dire une convention claire, un pacte sincère qui permette à l'homme de prendre une situation familière dans une nature encore disparate. L'écrivain donne à la société un art déclaré, visible à tous dans ses normes, et en échange la société peut accepter l'écrivain. Tel Baudelaire tenait à rattacher l'admirable prosaïsme de sa poésie à Gautier, comme à une sorte de fétiche de la forme

travaillée, située sans doute hors du pragmatisme de l'activité bourgeoise, et pourtant insérée dans un ordre de travaux familiers, contrôlée par une société qui reconnaissait en elle, non ses rêves, mais ses méthodes. Puisque la Littérature ne pouvait être vaincue à partir d'elle-même, ne valait-il pas mieux l'accepter ouvertement, et, condamné à ce baigne littéraire, y accomplir « du bon travail »? Aussi la flaubertisation de l'écriture est-elle le rachat général des écrivains, soit que les moins exigeants s'y laissent aller sans problème, soit que les plus purs y retournent comme à la reconnaissance d'une condition fatale. [48]