

**ROLAND BARTHES**

**Œuvres complètes**

**TOME I**

**1942 - 1961**

**Nouvelle édition revue, corrigée et présentée  
par Éric Marty**

**ÉDITIONS DU SEUIL**

charnellement et spirituellement pétris, afin de retrouver en elle non point notre raison d'être, ce qui serait criminel, mais notre essence dernière, et, avec elle, la pleine possession de notre destin d'homme. Nous aurons alors dominé la souffrance imposée et incompressible par la souffrance comprise et consentie ; et immédiatement la souffrance deviendra de la joie. Ainsi, Edipe roi, ceur en proie à la douleur rare d'avoir involontairement tué son père et épousé sa mère, parce qu'il accepte cette douleur sans cesser de la ressentir, parce qu'il la contemple et la médite sans essayer pourtant de s'en détacher, peu à peu se transforme et rayonne, lui le criminel, d'un éclat surhumain quasi divin (dans *Edipe à Colone*).

Sur les scènes grecques, les acteurs portaient des cothurnes qui les surélevaient au-dessus de la taille humaine. Pour que nous ayons le droit de voir la tragédie dans le monde, il faut aussi que ce monde chausse cothurnes et s'élève un peu plus haut que la médiocrité coutume.

Tous les peuples, toutes les époques, ne sont pas également dignes de vivre une tragédie. Certes, le drame est généralement dispensé à travers le monde. La tragédie y est plus rare, souffrance et de l'art ; elle présuppose de la part du peuple une culture profonde, une communion de style entre la vie et l'art. Le propre du héros tragique, c'est qu'il maintient en lui, quand bien même il serait gratuit, « l'illustre acharnement de n'être pas vaincu » (Hugo).

Il faut donc une grande force d'héroïque résistance aux destins, ou, si l'on préfère, d'héroïque acceptation des destins pour pouvoir dire que ce qu'un homme ou un peuple crée dans la vie, c'est de la tragédie.

Ainsi notre époque, par exemple : elle est certainement douloureuse, dramatique même. Mais rien ne dit encore qu'elle soit tragique. Le drame se subit, mais la tragédie se mérite, comme tout ce qui est grand.

CAHIERS DE L'ÉTUDIANT  
printemps 1942, « Essais sur la culture »  
Ce texte a été reproduit par Philippe Roger dans *Le Monde*  
du 4 avril 1986.

## Notes sur André Gide et son « Journal »

Retenu par la crainte d'enclorre Gide dans un système dont je savais ne pouvoir être jamais satisfait, je cherchais en vain quel lien donner à ces notes. Réflexion faite, il vaut mieux les donner telles quelles, et ne pas chercher à masquer leur discontinu. L'incohérence me paraît préférable à l'ordre qui déforme.

### Le « Journal »

Je doute que le *Journal* ait grand intérêt, si au préalable, la lecture de l'œuvre n'a pas éveillé de curiosité sur l'homme.

Dans le *Journal* de Gide, le lecteur trouvera son éthique – la genèse et la vie de ses livres – ses lectures – les fondements d'une critique de son œuvre – des silences – des traits exquis d'esprit ou de bonté – de menus aveux qui font de lui l'homme par excellence, comme le fut Montaigne.

Beaucoup de propos du *Journal* irriteront sans doute ceux qui ont quelque dent (secrète ou non) contre Gide. Ces mêmes propos séduiront ceux qui ont quelque raison (secrète ou non) de se croire semblables à Gide. Il en va ainsi de toute personnalité qui se *compromet*.

Les hommes d'éducation protestante se complaisent dans le Journal et dans l'autobiographie ; outre que la nature morale de l'homme les obsède et à leurs yeux les excuse de se mettre en

avant, ils trouvent dans la confession publique une sorte d'équivalence de la confession sacramentelle. Ils font cela aussi par la nécessité d'abaisser en grand un orgueil qu'ils ont bien reconnu comme le péché capital; c'est enfin qu'ils croient toujours pouvoir se corriger. Rousseau, Amiel, Gide nous ont donné trois grandes œuvres confidentes; la plupart des romans anglais sont des autobiographies (se rappeler le mouvement oxfordien et son système de confessions publiques). Toutefois le *Journal* de Gide contient une nuance propre; il est plus souvent écrit comme un dialogue que comme un monologue. C'est moins une confession que le récit d'une âme qui se cherche, se répond, s'entretient avec elle-même (à la façon des *Soliloques* de saint Augustin). Je dirais volontiers que dans le *Journal* de Gide, il y a un élément mystique.

Le *Journal* n'est nullement une œuvre explicative, extérieure, si l'on veut; ce n'est point une chronique (encore que dans sa trame, l'actualité transparaît souvent). Ce n'est ni du Jules Renard, ni du Saint-Simon, et ceux qui y chercheront des jugements importants sur l'œuvre de tel ou tel contemporain (Valéry ou Claudel, dont Gide parle souvent) seront sans doute déçus. C'est une œuvre *égoïste*, même, et surtout précisément lorsqu'elle parle des autres. Bien que le trait de Gide soit toujours d'une grande acuité, il n'a de valeur que par sa force de réflexion, de retour sur Gide lui-même.

« Ce qui doit figurer ici, c'est précisément le trop menu pour avoir été retenu par le crible d'aucune œuvre. J'y dois écrire, et sans apprêt aucun, du détail » (*Journal*, p. 935, an 1929). Il ne faut donc point croire que le *Journal* s'oppose à l'œuvre, et ne soit pas lui-même une œuvre d'art. Il y a des phrases qui sont à mi-chemin entre la confession et la création; elles ne demandent qu'à être insérées dans un roman et sont déjà moins sincères (ou plutôt: leur sincérité compte moins qu'autre chose, qui est le plaisir qu'on prend à les lire). Je dirai volontiers ceci: ce n'est pas le *Journal* d'Edouard qui ressemble au *Journal* de Gide; au contraire, bien des propos du *Journal* ont déjà l'autonomie du *Journal* d'Edouard. Ils ne sont plus tout à fait Gide;

ils commencent d'être hors de lui, en route vers quelque œuvre incertaine où ils ont envie de prendre place, qu'ils appellent.

Nietzsche écrit: « Loin d'être superficiel, un grand Français n'en a pas moins sa superficie, une enveloppe naturelle qui entoure son fond et sa profondeur... » (*Aurore* 192).

L'œuvre de Gide constitue sa profondeur; mettons que son *Journal*, c'est sa superficie; il se dessine et juxtapose ses extrêmes; lectures, réflexions, récits montrent combien certains sont ces extrêmes, combien vaste est la superficie de Gide.

## Das Schaudern

Goethe cité par Gide (p. 207): « Le tremblement (das Schaudern) est le meilleur de l'homme. »

Le « das Schaudern » de Goethe ressemble assez à « l'homme merveilleusement ondoyant » de Montaigne. Je ne sais si on a bien accordé d'importance au côté goethéen de Gide. De même pour ses affinités avec Montaigne (les prédilections de Gide n'indiquent pas une influence mais une identité); ce n'est jamais sans raison que Gide écrit une œuvre critique. Sa préface à des « morceaux choisis » de Montaigne, le choix même des textes, nous apprend autant sur Gide que sur Montaigne.

*Les dialogues.* — Rien de plus propre à la littérature française, rien de plus précieux que ces duos qui s'engagent, de siècle à siècle, entre écrivains de même classe: Pascal et Montaigne, Rousseau et Molière, Hugo et Voltaire, Valéry et Descartes, Montaigne et Gide. Rien ne prouve mieux la pérennité de cette littérature, et aussi, justement, son tremblement, son ondinement, ce par quoi elle échappe à la sclérose des systèmes, ce par quoi son passé le plus lointain se renouvelle au contact d'une intelligence présente. Si les grands classiques sont éternels, c'est parce qu'ils se modifient encore. Le fleur est plus durable que le marbre.

d'être toujours d'une seule pièce; ils escamotent leurs revirements (quelque conséquents qu'ils soient) et ne présentent de leur nouvelle opinion que la face durcie, qu'ils solidifient à grand renfort de violences. L'attitude de Gide en face de ceux-là est plus humble et plus mesurée. D'une conscience que la morale ordinaire a pris la singulière habitude d'appeler malade, il s'explique, se livre, se rétracte délicatement ou bien s'affirme avec courage, mais n'abuse le lecteur sur aucun de ses changements; Gide place tout dans le mouvement de sa pensée et non dans sa brutale profession. Je vois à cette attitude plusieurs raisons: 1° les flexions d'une âme sont la marque de son authenticité (tout l'effort de Gide, c'est de rendre soi-même et autrui « authentique »); 2° le plaisir esthétique qu'il prend à faire miroiter lentement les infimes changements de sa nature (le mouvement restant pour Gide le meilleur de l'homme); tel un magicien qui se livre à la plus belle de ses opérations; 3° la profusion de ses scrupules dans la quête de la vérité, recherchée à travers les nuances les plus fines (la vérité n'est jamais brutale); 4° enfin l'importance morale donnée aux états de conflit, peut-être parce qu'ils sont garants d'humilité.

Au Japon, où le conflit entre catholicisme et protestantisme, entre hellénisme et christianisme n'a pas grand sens, Gide est pourtant très lu. Qu'aime-t-on en lui? L'image d'une conscience qui recherche honnêtement la vérité.

Le seul point où l'on puisse parler d'une évolution de Gide est celui-ci: à un certain moment, la question sociale a pris pour lui plus d'importance que la question morale. En 1901, il écrivait: « Question sociale? certes. Mais la question morale est antécédente. L'homme est plus intéressant que les hommes; c'est lui et non pas eux que Dieu a fait à son image. Chacun est plus précieux que tous » (*Journal*, p. 93). Puis, plus tard, en 1934, alors que les bouleversements du monde l'éloignent de l'œuvre d'art: « Il n'est presque plus rien en moi qui ne compatisse. Où que se portent mes regards, je ne vois autour de moi que détresse. Celui qui demeure contemplant, aujourd'hui, fait preuve d'une philosophie inhumaine ou d'un aveuglement monstrueux » (*Journal*, p. 1211).

Mais y a-t-il là une véritable évolution? Tout au plus, en lui, une recrudescence du ferment évangélique, auquel il s'abandonne plus librement, n'ayant plus les empêchements de la jeunesse; et aussi le poids de l'achabité qu'il a toujours humainement ressenti.

Certains choisissent une voie et la gardent; d'autres en changeant, chaque fois avec autant de conviction. Gide, lui, s'est tenu à un carrefour, constamment, fidèlement, au carrefour le plus important, le plus battu, le plus croisé qui soit, par où passent les deux plus grandes routes d'Occident, la grecque et la chrétienne; il a préféré cette situation *totale*, où il pouvait recevoir les deux lumières et les deux souffles. Dans cette situation héroïque, protégé par rien, mais aussi enfermé par rien, il a prêté à toutes les attaques, il s'est offert à tous les amours. Pour qu'il fût durable dans une situation aussi périlleuse, il fallait à cet homme une certaine dureté, dont sont faits les chefs-d'œuvre.

Beaucoup ne savent s'ils doivent davantage reprocher à Gide son paganisme ou son protestantisme. Ils sont comme l'âme de Buridan, entre l'eau et le chardon; or, c'est à son indécision que le chardon doit de continuer à croître et l'eau à couler.

Le christianisme de Gide est trop lié à son destin privé (disons pour être plus clair: conjugal) pour qu'on puisse en parler sans dire de grandes bêtises (voir *Journal*, p. 747 et 753).

On ne peut tout de même pas cacher ceci: « Celui qui voudra sauver sa vie la perdra. » Cette parole du Christ est au fond de toute œuvre de Gide. Son œuvre peut être considérée comme une certaine mythologie de l'orgueil. L'orgueil est pour lui le fait moral capital. Tout critique devrait insister sur cela, montrer la place à ce sujet, du *Dostoïevsky* qui rejoint étroitement *Ninquinid et tu?* et le diptyque de *L'Irmiôraliste* et de *La Porte étroite*. Il est inutile de prétendre connaître tant soit peu Gide si l'on ne conçoit à vif l'importance de cette parole évangélique.

Depuis cent ans, il y a trois hommes qui ont eu pour la per-  
sonne du Christ l'attribution la plus vive, la plus intime, — puis-je  
dire la plus fraternelle ? — j'entends hors d'une connaissance dog-  
matique ou mystique : Nietzsche (en frère ennemi), Gide et, en  
Russie, l'écrivain Rozanov.

« En face de cet asiatisme, écrit Gide (il s'agit de Renan, Barrès,  
Loti, Lemaître) combien je me sens d'orient ! » (*Journal*, p. 1134, an  
1932). L'hellénisme de Gide prend sa plénitude pendant sa  
vieillesse. Du temps des *Nourritures*, il gardait quelque chose  
d'hellénistique : Pierre Louÿs n'était pas loin. Mais voici que main-  
tenant il est devenu vraiment grec, c'est-à-dire tragique. Dans les  
dernières années du *Journal*, il y a des pages admirables, aux-  
quelles sagesse et souffrance donnent un son extraordinaire de  
pureté et de proximité. Or, le difficile — et qu'avaient réussi les  
Grecs du V<sup>e</sup> siècle — c'est d'être sage sans forcément être raison-  
nable, c'est d'être heureux sans forcément renoncer à la souf-  
france. Dans la dernière sagesse de Gide, nulle assurance, tou-  
jours ce tremblement (*das Schaudern*) ; c'est une sagesse qui ne  
nie pas, qui n'étouffe pas la souffrance ; elle ne glace point les  
démons, et de sa pauprière alourdie par l'âge, ne regarde point  
Dieu avec une sérénité insultante. Dans les dernières pages du  
*Journal* il me semble voir Œdipe, mais Œdipe à Colone, et non  
plus Œdipe roi.

## L'œuvre d'art

*C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce  
que j'écris, point de vue où ne se place jamais, ou  
presque jamais le critique... C'est du reste le seul point  
de vue qui ne soit exclusif d'aucun autre (Journal,  
p. 658, an 1918).*

« Je me considérerais d'abord comme un simple artiste, et ne me  
préoccupais guère, à la manière de Flaubert, que de la bonne  
qualité de mon travail. Sa signification profonde, à proprement

parler, m'échappait » (*Journal*, p. 1027, an 1931). Cette signifi-  
cation profonde de son œuvre, Gide n'en a pris conscience que  
devant les réactions d'autrui ; et il l'a systématisée dans ses  
œuvres critiques. Des livres comme les *Nourritures* ne seraient  
pas si beaux, si durables, s'il les avait consciemment chargés  
d'une intention quelconque, antécédente à l'œuvre, dont l'œuvre  
ne serait qu'un cadre commode. Ce sont des livres proprement  
poétiques, où l'auteur n'est, comme le *vates* latin, qu'un inter-  
prète ; son message le dépasse, et d'abord il ne le comprend peut-  
être pas bien ; il vient de plus fort que lui, de qui l'habite, d'un  
dieu. Une fois créée, son œuvre presque le surprend ; elle n'est  
déjà plus tellement lui qu'il ne puisse en devenir amoureux,  
comme Pygmalion de la statue.

*Le prétexte légitime.* — Il ne faut pas se méprendre sur les tra-  
vaux critiques de Gide ; c'est là qu'il enclôt le plus profond de  
lui-même. Ce sont ses livres systématiques — en admettant que  
Gide ait un système ; pour les autres, ils sont trop des œuvres  
d'art, ils sont trop gratuits. Ce n'est qu'en seconde main, éclair-  
rés par ces ouvrages critiques, mais pour ainsi dire malgré soi,  
que les *Nourritures* ou *Œdipe* peuvent prendre figure d'évangiles  
et leur message d'éthique nouvelle. L'œuvre de Gide est un  
réseau dont il ne faut lâcher aucune maille. Je crois tout à fait  
vain de la découper en tranches chronologiques ou méthodiques.  
Elle aurait presque besoin d'être lue, comme certaines Bibles,  
avec un tableau synoptique de références, ou encore comme ces  
pages de l'*Encyclopédie* où les notes marginales donnaient au  
texte sa valeur explosive. Gide est souvent son propre scholiaste.  
Ceci était nécessaire pour garder à l'œuvre d'art sa gratuité, sa  
liberté. L'œuvre d'art de Gide est volontairement fuyante ; elle  
échappe — grâce à Dieu — à toute mainmise des partis ou des  
dogmes, fussent-ils révolutionnaires. S'il en était autrement, elle  
ne serait pas œuvre d'art. Mais de là inférer que la pensée de  
Gide est fuyante, c'est une erreur. Gide se laisse très bien prendre  
et définir, dans ses œuvres critiques, dans son *Journal*. Lorsqu'on  
connaît ce Gide-là, il se dégage de son œuvre poétique des réso-  
nances nouvelles, une vue courageusement systématique de  
l'homme.

« J'ai voulu indiquer dans cette *Tentative amoureuse* l'influence du livre sur celui qui l'écrivit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie... Nos actes ont sur nous une rétroaction » (*Journal*, p. 40, an 1895). J'aime à rapprocher ces paroles de celles de Michélet : « L'Histoire, dans le progrès du temps, fait l'historien bien plus qu'elle n'est faite par lui. Mon livre m'a créé. C'est moi qui fus son œuvre » (Préface de 1869). Si l'on admet que l'œuvre est une expression du vouloir de Gide (vie de Lafcadio, de Michel, d'Edouard), le *Journal* est vraiment l'inverse de l'œuvre, son complément opposé. L'œuvre : Gide tel qu'il devrait (voudrait) être. Le *Journal* : Gide tel qu'il est, ou plus exactement : tel que l'ont fait Edouard, Michel et Lafcadio (maintes citations fort belles dans le *Journal*, à ce sujet, p. 29, 750, 781).

C'est parce qu'à un certain moment, il a eu le désir d'être quelqu'un qu'il a appelé Ménalque, Lafcadio, Michel ou Edouard, que Gide a écrit les *Nourritures*, les *Caves*, *L'Immoraliste* et *Les Faux-Monnayeurs*. « Le désir de peindre des personnages rencontrés, je le crois assez fréquent. Mais la création de nouveaux personnages ne devient un besoin naturel que chez ceux qu'une impérieuse complexité tourmente et que leur propre geste n'épuise pas » (*Journal*, p. 781, an 1924).

*Récits et Romans*. — L'esthétique de Gide comprend deux courants qui épuisent, l'un, l'importance qu'il donne à la nature morale de l'homme, l'autre le plaisir organique qu'il prend à s'imaginer dans d'autres peaux que la sienne.

*Récits*. (*André Walter*, *Symphonie pastorale*, *Immoraliste*, *Porte étroite*). — Mise en fiction — à peine — d'un cas, d'un thème, d'une souffrance. N'était l'art extrême, ce serait presque l'apologue, mais un apologue qui ne se rattacherait à aucune théorie. En somme, tous ces récits ce sont presque des mythes. Il y a une mythologie gidiennne (mythologie prométhéenne et non olympienne), dont chaque personnage ne craint pas de reproduire un peu l'autre, et qui, comme toute mythologie, tend un peu à l'allégorie, au symbole ou tout au moins peut être interprétée comme telle. Chaque héros engage le lecteur, appelle l'exemple ou

l'icéoclastie. La mythologie, comme ces récits de Gide, ne prouve rien : c'est une œuvre d'art où circule beaucoup de foi ; c'est une belle fiction à laquelle on s'accorde de croire parce qu'elle explique la vie et en même temps est un peu plus forte, un peu plus grande qu'elle (elle donne l'image d'un idéal ; toute mythologie est un rêve). Et ces récits de Gide, comme tout mythe, sont une équivalence entre une réalité abstraite et une fiction concrète. Tous ces livres sont des livres chrétiens.

*Romans*. (*Les Caves*, *Les Faux-Monnayeurs*). — Le propre de ces romans, c'est leur complète gratuité ; ce sont des jeux. (Le jeu par rapport au devoir, c'est ce qui se fait « pour rien ».) Ils ne prouvent rien et même ne sont psychologiques que dans la mesure où ils présentent un imbroghio et une incohérence bien propres à la vie. Ils sont nés du plaisir supérieur à imaginer des histoires où l'on s'introduit soi-même, sous les aspects les plus nombreux et les plus piquants possible (tout ce qu'on ne peut pas être). C'est un même instinct de fabulation que chez les enfants qui donne tant de légèreté, tant de mousseuse irrévérance aux *Caves*, et aux *Faux-Monnayeurs* tant d'in vraisemblable complexité. Que Gide ait conçu ses personnages avec un plaisir profond et que ce soit son désir d'être eux qu'en eux il ait incarné, j'en verrais la preuve dans d'humides détails, mais qui ne trompent pas : la volupté de Lafcadio à porter tels habits neufs, minutieusement décrits (comme un enfant détaille le jouet dont il a envie, d'autant mieux qu'il est imaginaire) ; l'attitude d'Edouard à l'égard d'Olivier. Comme aussi dans les jeux enfantins, la réalité chevauche tout à coup le fantastique : des histoires vécues sont insérées dans le roman, sans que Gide se donne la peine de changer les noms : l'épisode du vieux La Pérouse, le vol de Georges (voir *Journal*, p. 691).

*Les Faux-Monnayeurs*. — « Ce que je voudrais que soit ce roman ? un carrefour — un rendez-vous de problèmes » (*Journal*, p. 760, an 1925). La critique aurait sans doute intérêt à considérer ce livre comme un grand roman russe pensé et écrit par un grand écrivain français. Le ton, l'esprit de l'épisode des garçons dans *Les Frères Karamazov* se retrouve à peu près intégralement dans la première scène des *Faux-Monnayeurs*. Comme tout roman de Dostoïevsky (sauf peut-être *L'Éternel Marié*), *Les Faux-Monnayeurs* sont un noeud d'histoires diverses, dont les liens n'apparaissent pas d'abord. (C'est sur le conseil de R. Martin du Gard que Gide a réuni ces intrigues indépendantes en un roman faisceau.) Comme les *Caves*, *Les Faux-Monnayeurs* sont un roman

diabolique ; je veux dire que l'unicité de l'action y étant sans cesse rompue au profit de perspectives imprévisibles et souvent inexploitées, on y retrouve une fantaisie infernale. Preuve *a contrario* : les récits de Gide sont des œuvres évangéliques ; ton et intrigue y ont la simplicité des anges.

*Onomastique des personnages de Gide.* — Distinguer les héros à prénom et les personnages à nom de famille. Les patronymes sont le plus souvent caractéristiques ou ironiques (mais, choisis avec quelle finesse !) : Baragelhou, Profitendieu, Fleurissoire. Par leur nom de famille, Gide raille en ces personnages, leurs attaches, ce dont le commun est fier, mais qui, aux yeux de Gide, les empêche d'être authentiques. Les prénoms, au contraire, sont toujours vagues, impersonnels : Edouard, Michel, Bernard, Robert. Ce sont des vêtements lâches, qui ne trahissent rien ; la personnalité de ces héros est en autre chose que dans leur nom (*id est* : leur famille, leur société), dont ils ne sont pas responsables. Il y a encore les prénoms mythologiques ou exotiques (choisis aussi tout simplement parce qu'ils sont beaux) : Ménalque, Lafcadio, dont l'excentricité historique ou géographique déclasse ou dépayse le héros, prévient qu'on ne le rencontrera point dans notre temps ou notre lieu, et justifie — peut-être ironiquement — l'étrangeté de sa morale ou de ses actes. Ils semblent dire : « Soyez tranquilles, vous ne trouverez point de Ménalque ni de Lafcadio parmi nous ; mais c'est peut-être dommage. »

*Romans de Gide.* — Noter que le côté habituel du roman (observations, atmosphère, psychologie) est passé sous silence. Tout cela est considéré comme acquis. Le roman a été écrit au-delà, à partir de la trame ordinaire ; il fait confiance à la qualité du lecteur.

Notre époque, en quelques-uns de ses plus grands écrivains (à vrai dire depuis Edgar Poe) pourrait bien se définir par ceci, que l'artiste y démonte lui-même les procédés de la création et s'interessa à eux presque autant qu'à son œuvre. C'est qu'on vient de comprendre que l'art est un jeu, une technique (cela date du jour où les Français inventèrent la formule de l'Art pour l'Art. Voir Nietzsche : *Par-delà le bien et le mal*, aph. 254). Je ne crois pas mésestimer Valéry en disant qu'il s'est fait poète pour pouvoir rendre un compte exact des procédés de la poésie. D'où l'étonnant *Journal d'Edouard*, et aussi, maints passages du *Journal*.

*Sciences naturelles.* — Le *Journal* induira le futur critique à considérer longuement le goût de Gide pour les sciences naturelles. « ... J'ai raté ma vocation ; c'est naturaliste que j'aurais voulu être, dû être » (*Journal*, p. 1305, an 1938). Ce goût lui a permis de jeter un long regard attentif sur le monde formel. Tout poète, s'il se pousse un peu à fond, doit s'approcher du naturaliste. Les sciences naturelles ont fourni à Gide de nombreuses comparaisons, voire des parties entières de démonstration (dans *Corydon*, dans ses attaques contre les livres scientifiques de Maeterlinck). C'est que rien, mieux qu'elles, ne pose le problème ontologique. Beaucoup de grands esprits se servent de la science pour rendre ce problème explicite, d'abord à eux-mêmes, ensuite à leurs lecteurs. L'attention accordée par Valéry à l'épistémologie, par Gide aux sciences naturelles, devra donner à réfléchir.

*Lieux communs.* — Parfois chez Gide, on rencontre l'ombre d'un lieu commun, mais vêtue de ce style toujours admirable, qui peut-être à ce moment, l'a un peu entraîné, lui a fait illusion. Mais je ne suis pas sûr que cette neutre pensée, il ne l'ait pas voulue, pour mieux faire ressortir la grâce de son expression, ou encore par humilité, plus exactement, par cette conscience qui lui fait expliquer longuement (dans le *Journal*) de menus problèmes de traduction. Avec cet homme, on ne sait jamais ; il s'est mis en état de vous devancer dans l'appréciation de ses faiblesses, en sorte qu'on puisse difficilement les lui imputer. On n'est pas sûr qu'il ne les lire pas volontairement, mais sans crier gare, sans prévenir s'il en est conscient ou non.

*Coquetterie de l'uniforme.* — Elle consiste en ce qu'il y a plus de difficulté à briller là où tout le monde dispose d'armes égales et ordinaires ; la victoire n'en a que plus de prix. Pour Gide aussi, il y a une certaine coquetterie du lieu commun, de l'uniforme. Avec la même idée et les mêmes mots que tout le monde, il parvient à dire quelque chose de valable. C'est la règle classique : avoir le courage de bien dire ce qui est évident, en sorte que ce

n'est jamais à la première lecture qu'un auteur classique séduit ; il séduit plutôt par ce qu'il n'a pas dit, mais qu'on sera amené tout naturellement à découvrir, tant les lignes essentielles sont bien dessinées. Mais aussi les lignes accessoires sont supprimées. C'est le propre de l'art (voir à ce sujet certains dessins signifiés de Picasso). Montesquieu disait : « L'on n'écrit pas bien sans sauter les idées intermédiaires », et Gide ajoute : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans raccourcis. » Cela ne va pas sans une première obscurité, ou trop grande simplicité, qui fait dire aux gens médiocres « qu'ils ne comprennent pas ». En ce sens, les Classiques sont les grands maîtres de l'obscur, voire de l'équivoque, c'est-à-dire de la prétention du superflu (ce superflu dont est si friand l'esprit vulgaire), ou si l'on préfère, de l'ombre propice aux méditations et aux découvertes individuelles. Obliger à penser tout seul, voilà une définition possible de la culture classique ; dès lors elle n'est plus le monopole d'un siècle, mais de tous les esprits droits, qu'ils s'appellent Racine, Stendhal, Baudelaire ou Gide.

EXISTENCES

*(Revue trimestrielle de l'Association « Les Étudiants au sanatorium », Centre universitaire de cure de Saint-Hilaire-du-Touvet), n° 27, juillet 1942.*

*Republication partielle dans le Magazine littéraire, n° 97, février 1975.*

Textes

1943

## Michelet, l'Histoire et la Mort

On sait que chez Vico le mouvement de l'Histoire suit des tours et des retours. L'humanité repasse par trois phases identiques (théocratie, hérocratie, démocratie) articulées comme les pièces d'une mécanique universelle : l'Histoire n'a plus qu'à rouler sur elle-même. Chez Michelet, il faut sans cesse qu'elle meure. Ce qui tourne le long de son « chemin de fer historique », ce ne sont plus les grands pans immobiles d'une Histoire ordonnée comme un monde stellaire ; c'est tout ce qui peut se définir par sa croissance, son triomphe et sa mort : un homme, une idée, un système, une religion, un pays. Et c'est finalement la décadence, le pouvoir d'altération d'un objet, qui le désigne comme proie de l'Histoire et chaîne du Temps. La décadence et non la mort. Les Etats de Vico s'anéantissaient ; les systèmes de Michelet se dégradent (comme d'ailleurs les héros de Balzac). Michelet se toujours décrit les terminaisons comme des moments historiques privilégiés : dispersion de l'Empire romain, mort du Christisme, décadence du Moyen Age, dégénérescence des rois mérovingiens, ensommeillement progressif de certains pays (la Provence), tous ces moments lui ont paru essentiellement historiques, parce qu'ambigus, porteurs d'une naissance, lieux d'un retour élaboré à l'image de la Nature animée, où toujours mort et vie s'enchaînent. L'altération est à tel point pour lui le signe de l'historique, que son Histoire a retenu l'inerte comme lieu d'une désagrégation, donc d'une signification : il y a un devenir de la matérialité, un destin de l'ogive par exemple. Il faut que la mort soit un état plus qu'un événement, parce qu'à ce titre elle n'est qu'une naissance dérivée dans le Temps. Il s'agit donc bien d'une Histoire-Végétation, où les croissances, les chaînes d'organismes, les dépérissements, en bref le circuit de la vie, constituent une Forme commune, dans laquelle zoologie (celle de Lamarck), chimie (celle de Lavoisier) et géologie (celle d'Elie de Beaumont) vont se loger à l'égal des grands faits historiques, tout comme cent ans plus tôt, une même image de la matière soutenait Newton et Vico. On doit donc retrouver, dans le dis-

cours de Michelet, deux mouvements de la plante, la succession et l'étalement, deux objets rhétoriques, le récit et le tableau.

Dans le récit, Michelet côtoie la masse totale de l'Histoire, il ne prend à son égard aucun recul, il marche en elle, elle lui est verticale, et comme parietale, il ne la possède pas. Il y a donc dans le récit micheletiste tout un pathétique de l'acheminement : la fatigue, l'espoir, l'omniprésence d'un terme qui se laisse percevoir longtemps à l'avance par les épisodes d'une véritable annunciation. L'ordre des événements n'est, à proprement parler, ni logique, ni chronologique ; c'est un ordre géographique ; chaque fait est une localité liée au reste de l'espace historique par le corps même de l'historien-voyageur. L'Histoire-Récit se dévoile toujours à travers une hâte ou une angoisse, jamais dans un repos (cette fonction sera dévoilée au Tableau). La narration est donc soumise à un comportement de la marche, elle correspond à la remontée sévère du corps humain dans un paysage clos. L'Historien charnel est saisi dans cette cénesthésie du voyage, de l'ascension, d'un avancement aveugle au milieu d'une matière historique âpre, rebelle, qui fuit lourdement de chaque côté du récit. « Je rame en Louis XI », dit Michelet. Le récit est une Passion : Michelet souffre, peine, espère, il se dirige vers le repos d'une station où tout sera enfin saisi dans l'immobilité, où cette sorte de condition, à la fois ambulante et environnée, tombera de lui et le laissera possesseur et non plus voyageur de l'Histoire.

Le Tableau est donc le relais nécessaire du Récit. Michelet a beaucoup aimé cette position de supervisibilité qui permet d'ordonner l'Histoire comme un spectacle et non comme un mouvement. Dans le champ du tableau, les objets retrouvent cette simultanéité d'existence, que seule une opération imitée du regard peut leur rendre. L'historien passe alors du mode de la Passion à celui de la Création. Placé au centre et au-dessus de la substance historique, cette fois-ci rassemblée et non plus éti-rée, il se trouve exactement dans la position figurative de Dieu : les objets historiques constituant un au-dessous, et non plus un alentour, sont immédiatement liés et doués d'une signification : l'historien, par le Tableau, les survoile, les déplace, les rapporte, les tient à discrétion et les possède. Mais par là même il affirme une certaine réversibilité du Temps ; il suppose que le temps n'est pas pur écoulement, que l'Histoire n'est pas pur déroulement ; son théomorphisme lui donne le pouvoir de saisir dans le Temps des résistances, des nœuds, et dans l'Histoire un dévoilement,

des structures. Car si les objets peuvent être dérivés de leur ligne temporelle pour se juxtaposer dans un champ de perception, c'est qu'il y a en eux quelque chose qui résiste au Temps, quelque chose de fini, qui est manifesté par cette fonction visuelle de l'historien. Le Tableau micheletiste tient donc à peu près la place des anciennes cosmogonies : dans les deux cas, la terre et le passé sont perçus comme une création ; munis d'un ordre spatial, ils deviennent objets sous le regard ou entre les mains d'un opérateur. Plus l'Histoire est faite, plus l'historien la possède. Or le Tableau est un pur calcul ; il est donc la voie d'une possession pleine. Lorsque Michelet récite Louis XI, il est aliéné par tout ce qui échappe à son récit, lié passivement à un choix nécessaire, attaché à un Louis XI qui n'est totalité que comme objet désiré de l'Histoire, jamais comme objet raconté. Au contraire, lorsque Michelet survole la Flandre du xv<sup>e</sup> siècle, l'unité du discours n'est plus le fruit d'une mutilation, d'une solitude ou d'un effort ; elle est un rassemblement saisi d'en haut, elle est une réconciliation qui révèle à l'historien l'ubiquité profonde des causes et des effets, des corps, des idées et des actes. Dans le Récit, ce qui est dépassé est plongé dans un néant irréductible ; dans le Tableau, l'invisible est familier, l'ineffable n'est pas abandonné. Il y a une aporie du Récit, il y a une euphorie du Tableau.

L'Histoire de Michelet est à la fois cette ascèse et cette fête, elle est cette tension entre la remontée et la station, entre le récit et le tableau. Elle s'avance par ondes : le récit est toujours porté vers un étalement ; et le tableau n'est jamais fermé, il s'achève sur une ouverture qui prévoit la reprise d'une nouvelle portion de l'Histoire successive. Jamais un chapitre de Michelet n'est réellement conclusif, jamais une ligne de faits n'est sans tropisme. C'est donc un discours sans asyndète véritable. Tout y est relié, non par la rhétorique, mais par le tempo, et l'Histoire étant croissances et non sommation, tout y est transitoire, aussi bien le récit que le tableau. Mais comme justement, il s'agit de substances et non d'idées, les articulations ne sont pas celles de la logique. L'Histoire ne se développe pas comme un ordre d'explications, mais comme une série d'équations, qui fait d'un objet sortir un autre objet, profondément identique, formellement différent. Le discours est un vaste système de transformations, destiné à poser l'Histoire comme une continu végétal, et non comme une extension dialectique. La causalité disparaît au profit de l'identité. Jeanne d'Arc procède du paysan Jacques, non pas en vertu d'un déterminisme historique étalé dans le temps, mais parce qu'ils

sont comme deux termes d'une identité mathématique : ils éga-  
lent une valeur commune, qui est le Peuple, antifeodal et anti-  
anglais. De même il y a une sorte de commun dénominateur entre  
des objets historiques aussi différents que la géométrie et Vico :  
c'est la précision du génie latin, norme générale qui permet de  
transformer de proche en proche la mathématique italienne en  
architecture, puis en Dante, et enfin en Vico. L'Histoire miche-  
lettiste est donc vraiment une Nature, les faits s'y enchaînent gra-  
duellement, en liaison, se reproduisant les uns les autres à tra-  
vers des variations d'apparence, comme les êtres. Elle est une  
échelle des morts, en tout point analogue à la *scala viventium*  
des naturalistes de l'époque. Il y a un lamarckisme de l'Histoire  
comme il y a un transformisme de la nature. Jeanne reproduit  
Jacques, et Vico Tartaglia, comme la méduse n'est qu'une varia-  
tion de l'amibe, la femme de la sirène, et le thème animal lui-  
même, du thème minéral. L'altérité des objets historiques n'est  
jamais totale, l'Histoire est toujours familière, car le Temps n'est  
là que pour soutenir une identité ; son mouvement est équa-  
tionnel, sa dialectique à deux termes.

Aussi le contenu de l'Histoire michelettiste a-t-il toujours deux  
dimensions : chaque fait implique un rappel, un sens, une liai-  
son ; le discours est sous-tendu par une ligne d'identités. L'His-  
toire est linéaire, mais profonde ; un ordre vertical est introduit  
dans le Temps historique. Et cette polyphonie de l'Histoire dans  
laquelle les objets se rejoignent, se recouvrent, se dépassent, c'est  
bien la croissance d'une plante : là aussi chaque espace fut un  
moment. Plante ou Histoire, la contiguïté profonde exclut le vide.  
Dans un Temps spatialisé, chaque objet historique n'est pas seul,  
il sent la pression de son double d'autrefois ou de demain, l'His-  
toire est pleine, l'historien est rasséréiné, car il a introduit dans  
le passé l'ordre vivant de la matière.

Il y a un moment où le contrepoint historique se résout : la  
Révolution française. Ici l'Histoire s'arrête et se dépose, le Dieu  
social est révélé. Toute l'Histoire n'était que la preuve annoncée  
de l'accord du genre humain sur le Juste : la Révolution est la  
preuve rassemblée, *l'incarnatus est de la Justice*. Il y a donc une  
véritable théophanie de la Révolution ; elle a divisé le Temps,  
exactement comme le Christ, intervenant au terme d'une longue  
annonciation, a bouleversé le continu des jours, a terminé le

monde et modifié la nature et l'ordre de l'Histoire. L'Histoire  
entière jusqu'en 1789, et depuis l'Inde antique, n'a été qu'un  
temps préparatoire : c'est la Révolution qui a induit toute l'his-  
toire du monde, en y disposant la cohésion d'un combat, l'ordre  
d'un rapport clair entre la passion des hommes et la fin - igno-  
rée d'eux - qui les justifie. Cette signification profonde de toute  
l'Histoire, qui a éclaté complètement dans la Révolution, trans-  
forme cette crise historique, en fait une véritable valeur intem-  
porelle, un alibi permanent du passé. En réalité, l'historien a par-  
faitement le droit de dresser la Révolution, qui est à la fois terme  
physique et sens de l'Histoire, à n'importe quel moment du passé :  
elle y est toujours à sa place. Michelet a vu la légalité de cette  
rupture, lorsque, sagement parvenu à son Louis XI, il a vu dans  
les bas-reliefs de Reims, le principe révolutionnaire, la revendi-  
cation éternelle du Pauvre, inscrit dans la ronde du peuple  
autour de la monarchie. Il a compris que la Révolution était une  
totalité qui nourrissait chaque instant de l'Histoire, et qu'on pou-  
vait à tout moment la disjoindre du cursus historique, la poser  
tout entière comme une essence au milieu du Temps, sans trou-  
bler pour cela l'ordre profond des événements.

Seulement, si la Révolution est achevément de l'Histoire, que  
faire de l'Histoire qui succède à la Révolution ? Le même pro-  
blème s'était posé aux Chrétiens, qui, après la venue du Christ,  
attendaient d'un jour à l'autre la fin du monde. Eux et Michelet  
ont éprouvé le même étonnement, le même flottement devant la  
durée, la survie de l'Histoire après son propre accomplissement.  
Pour les Chrétiens, ce temps donné en sursis fut celui de la  
Patience de Dieu : pour Michelet, c'est le XIX<sup>e</sup> siècle, qui l'a si pro-  
fondément gêné, et qu'il faudrait appeler d'un mot de Cournot :  
la post-Histoire. Cette post-Histoire a une autre structure que  
l'Histoire : le passé est construit comme une mélodie, comme une  
courbe de points fonctionnels se développant d'une seule tenue  
à la façon d'une plante dans le temps ; la post-Révolution, la post-  
Histoire est un tout sans véritable dimension temporelle. Autre-  
ment dit, le Temps n'est pas infini (c'était déjà l'idée lockéenne  
de sa thèse latine). Mais cette post-Histoire, c'est le moment  
même de Michelet, qui se sent ainsi vivre dans un sursis étrange  
de ce temps fini. Tout au long de sa vie, commencée à la mort  
même de la Révolution, Michelet voit naître et croître une ambi-  
guïté : l'Histoire se révèle peu à peu inaccomplie ; elle survit à la  
Révolution et reproduit les caractères même de la pré-Révo-  
lution. C'est cette ambiguïté qui fait la surdité très spéciale de

Michélet à son temps ; placé à l'aube du mythe révolutionnaire, il a vécu à travers lui et n'a été vigilant que dans le passé. Mme Qui-net disait qu'il était républicain dans l'Histoire. Mais il ne pouvait franchement connaître l'actualité, sauf à la rapporter à un événement mythologique, la Révolution, dont il nia d'ailleurs tous jours l'incomplétude. Que pouvait penser un chrétien, d'Orthon ou de Galba ? La seule résolution d'une post-Histoire persistante, c'était finalement de la sentir comme une apocalypse. Michélet a décrit son siècle s'enfoncer dans la fatalité, et bien loin de couronner l'Histoire, ou même de retourner à elle, dessiner peu à peu l'aire d'une non-Histoire, d'un monde désolé, dépourvu d'hommes, peuplé seulement de casernes et d'usines. Ainsi la Révolution, placée d'une façon éclatante à la veille d'une apocalypse, restait-elle l'ordonnatrice absolue du Temps. Le Temps était toujours fini, dirigé, pathétique, puisqu'il se pouvait que le monde déperît, puisqu'il y aurait peut-être un dernier homme, comme le héros du poème de Grainville, cité sans cesse par Michélet.

Or toute Histoire pourvue d'un terme est un mythe. Chez Michélet, le terme est à la fois fin et principe, car la Révolution saisit en retour toute l'Histoire antérieure et lui donne sa forme. Ce terme-valeur qui transforme l'Histoire en Mythe, c'est donc en définitive la moralité micheletiste<sup>1</sup>. Cette morale, jaillie rétrospectivement d'une clôture du Temps, est donc une valeur et une chronologie, une éternité et une Histoire. Occupant, dans les rapports des objets historiques, tantôt la place du temps, tantôt celle d'une éthique, elle est, d'une façon ambiguë, à la fois raison et passion, et à ce titre elle figure bien le pôle religieux ou magique, présent dans tout récit mythologique. La Moralité micheletiste se voit donc sans cesse confier indifféremment des fonctions pathétiques ou explicatives. Elle est ainsi amenée à se substituer, tantôt à la causalité, tantôt à la finalité. L'important, c'est qu'une tenue quelconque du Temps soit assurée, jusqu'au jour où le Temps s'est dissous dans la Révolution réelle. En bref, la morale de Michélet est un mixte de religion et de science, précisément au moment où l'une cède à l'autre, où la religion est laïcisée, et où la science est moralisée. La morale micheletiste a donc tout naturellement une valeur instrumentale, puisqu'elle est une forme générale qui contribue à la cohésion de la substance his-

torique. C'est ainsi qu'il y a des « lois » morales, au sens physique du mot, c'est-à-dire que les faits moraux contiennent une nécessité mécanique. Michélet admet de tirer une déduction d'ordre matériel d'un postulat tout moral : par exemple, *il faut* que la Grèce n'ait pas connu l'esclavage, puisque la Grèce est tout entière lumière et sourire ; *il faut* que la génération spontanée existe, puisque ce serait une impiété de ne pas y croire. Il y a des faits qui sont moralement insupportables à la causalité, tout comme d'autres sont mécaniquement incompatibles avec la Nature. Cela revient à poser une naturalité de la Morale, en tout point analogue à celle de la Nature physique et pouvant parfaitement s'échanger avec elle. Ainsi la place de la science dans l'Histoire est-elle complètement préparée, mais provisoirement occupée par une Morale qui emprunte d'ailleurs tout son matériel aux sciences naturelles, moralisées en attendant que cette Morale elle-même soit entièrement naturalisée.

La Morale micheletiste, par sa nature relationnelle, joue donc bien comme une Forme, comme une catégorie ; elle occupe certains mécanismes ; elle lie des objets qui ont eu, du temps de leur existence, toute l'opacité de la matière ; tenant la place d'une sorte de causalité linéaire (le « fil historique » de la moralité), elle n'est jamais, à son exemple, qu'une part du Mythe. Car les profondeurs du mythe sont bien au-delà de la causalité ; il y a bien autre chose, dans le mythe, que le mouvement des causes et le spectacle de la finalité. Il y a précisément la matière, tout ce monde d'objets qui n'est plus un monde de rapports. Et le mythe c'est cela, une tension entre un pôle formel et un pôle substantiel, entre des catégories, des causes, des fins, des rapports, une morale, une science, une Histoire, si l'on veut, et des corps, des objets, réels, opaques, insolites, une matière, une Poésie. Le grand travail de l'Histoire micheletiste a été de protéger les objets de l'Histoire, de préserver le scandale de leur matérialité, en sorte que ce soient bien toujours les hommes charnels qui forment l'instance définitive du savoir historique.

De César à Danton, quelques centaines d'individus sont traversés par le courant de l'Histoire micheletiste. Or, en général, un personnage de Michélet est donné avec toute sa chair. A ce titre, l'Histoire de Michélet est bien différente du roman balzacien. Chez Balzac, ce sont les rapports entre les hommes, mais

1. Elle affirme l'immédiété du Juste dans le Peuple.

nullement ces hommes charnels, qui sont la fin de la description. Un portrait de Balzac, peut-être justement dans la mesure où il est minutieux, ne forme qu'un décor, le lieu d'où va partir une action. Les parties du corps ont une grandeur, une couleur, une signification, jamais une substance. Elles sont tout de suite interprétées; elles ne naissent que comme relais immédiats d'un caractère ou d'une intrigue: elles sont éléments d'une économie. D'ailleurs la description balzacienne, par sa méthode, par sa longueur, par son mouvement posé, postule une sorte d'anatomie, et voit le corps humain non comme une substance profonde, une humeur, mais comme une addition de lieux signifiants. Le portrait de Balzac est construit: l'homme balzacien est une portion d'espace, non une portion de matière. Pour Michelet, au contraire, chaque corps a son essence. Il y a une densité irréductible du corps humain. Peindre longuement un front, des lèvres, n'a guère de sens, car chaque détail du corps n'existe que par sa participation à une complexion totale; c'est elle qu'il s'agit de donner; alors chaque trait reçoit sa spécification, qui n'est plus du tout partie d'une algèbre générale, mais fonction très étroite, très courte d'un mystère charnel. Tous les corps historiques dont Michelet s'occupe, les uns gras, d'autres secs, d'autres sanguins, d'autres cireux, participent à une qualité simple de la substance, et sont *d'abord* étrangers à une signification pure; capables sans doute de se dépasser vers l'Histoire dont ils font partie (il y a une morale de l'Humeur), ils restent rétifs à abandonner la matérialité profonde qui les rassemble et les affermit.

Cette opacité de la chair absorbe en quelque sorte toute la vie sociale des créatures michelétistes. Elles ne vivent entre elles que sur le plan d'une certaine nervosité, étroite ou passionnelle: rapports incestueux des rois et de leurs familles (Néron, François 1<sup>er</sup>, Louis XV, le Régent, Napoléon), exaspération de Louis XIII contre la riieuse Anne d'Autriche, conquête de Louis XIV par l'espionne duchesse de Bourgogne, soumission équivoque de la reine Anne à Sarah Marlborough, coquetterie de Mirabeau et de Marie-Antoinette, autant de situations où ce sont des complexions qui s'attirent ou s'affrontent, beaucoup plus que des caractères. Les hommes historiques sont ainsi rendus objets sans rien perdre de leur vie, puisqu'on les réduit à une substance sensible, mais déterminée, opaque, mais douée de tropismes, d'intolérances. Et, mis à part leurs mouvements d'affinité ou de répulsion, ces êtres objectivés ont des rapports mécaniques, dont l'ensemble forme un décor identique d'un bout à

l'autre de l'Histoire: tout ce qui dans l'homme ne participe pas à la densité charnelle, utilise un appareil uniforme qui sert aussi bien aux rois, aux soldats, aux révolutionnaires, aux ministres, aux hommes du peuple, etc. Tous les personnages de Michelet, si profondément différenciés dans leur corps, parlent le même langage, habitent le même intérieur, ont les mêmes mœurs conjugales, pratiquent la même morale. Aussi quand le personnage michelétiste vient à se trouver dépourvu de son corps, il ne reste plus de lui qu'une façon de lieu commun moral et démonstratif, mais nullement humain, tel La Révellière-Lépeaux, le dernier héros de Michelet (Valéudinaire, botaniste et théophrastanthrope). Au contraire, si Michelet retrouve l'unité charnelle du personnage, ne serait-ce que par un simple rappel de la substance (saint Thomas, grand boeuf muet de Sicile), l'Histoire reprend toute sa densité et retourne aux dimensions de la poésie.

Donc ces corps humains qui ont peuplé l'Histoire ont eu chacun leur unité de substance. Par exemple, Condé est assimilé à un oiseau de proie, Law à une femme, Marat à un crapaud, Robespierre à un chat, Danton à un taureau. Or cette identité ne vise pas tout uniment à introduire le sinistre dans Condé, la versatilité dans Law, l'ignominie dans Marat, la cruauté dans Robespierre et la force en Danton. Ce qu'il faut rendre, c'est une certaine qualité de la peau, du regard ou de la stature, qui fournira un principe d'unité évident à toute la personne. Ce que Michelet voit dans la figure du chat, ce n'est pas clairement et isolément l'insensibilité. C'est plutôt une existence spéciale, un total d'inflexions, une qualité de l'espace, un thème de la nature animale qui a tracé les dimensions et les accidents de la félinité, que ce soit celle du chat, du sphinx ou de Robespierre. De même Marat est crapaud ou lézard parce que la reptilité est une condition suffisamment générale pour affecter les yeux (gris, saillants), la bouche (vaste, batracienne), la peau (jaune, cuirvée), les membres (grêles), la robe (grasse, multicolore). Les personnages historiques, par leur corps, sont de la sorte intégrés dans une condition qui les dépasse et les contraint. Law, installé dans la féminité (à cause de sa beauté « indécente pour un homme ») joue les femmes et entraîne à l'achat des actions les viragos de la Bourse. Robespierre prend du félin la fixité du regard, la posture guetteuse, l'Inquisition. Condé, oiseau de proie, sera féroce et docile. Henri II, saturnien, assimilé au plomb, métal lourd, vil et plat, portera malheur. Diane de Poitiers, lunaire, habillée de

noir et blanc, sera changeante et fidèle, régira l'Histoire comme la lune régit les femmes et les marées.

Il s'agit donc pour Michelet d'intégrer ses personnages, de leur trouver une condition qui les détermine *en général*, qui les situe déjà, par leur humeur, loin de certains actes et à la portée de certains autres. La condition physique fonctionne exactement comme une condition sociale. Louis XV est sec, Louis XVI est gras exactement comme un autre est ouvrier — et comme eux-mêmes d'ailleurs sont rois. Ainsi la monarchie est tantôt grasse, tantôt sèche. L'important c'est qu'elle soit uniformément quelque chose, que jamais un personnage de quelque conséquence ne soit laissé flottant entre deux complexions, entre deux conditions. Il faut associer le lecteur à une sorte de jugement physique, le faire se prononcer, par son humeur plus que par sa morale, pour ou contre ces personnages-substances. C'est ainsi que les corps sont ressuscités, lorsque du fond de l'Histoire, ils peuvent encore dégoûter, engager l'historien — et son lecteur — dans une réplution intime, d'ordre végétatif ou existentiel. Il y a toujours dans un portrait de Michelet quelque chose qui entraîne le lecteur au bord d'un acte physique, qui le fait participer lui-même à un état de la nature charnelle, et amène la connaissance historique à l'un des deux ou trois grands gestes d'approche ou de nausée qui lient l'homme à la substance des choses. Le sang, par exemple, s'il est clef d'une humeur, est donné soit comme partie la plus décomposable du corps, véhicule d'une corruption et cause d'une rapide liquéfaction (c'est le cas des blondes éblouissantes comme la Soubise et la Fontanges), soit comme hypostase d'une féminité qui envahit tout, un pays et une religion (Marie-Alacoque, née dans la vineuse Bourgogne, invente le culte du Sacré-Cœur sanglant de Jésus). Là fragilité, ici force, le sang est toujours lié à un geste ancestral d'attribution ou de recul. On est toujours complice d'un portrait de Michelet, comme on l'est poétiquement des objets dont la substance profonde est dénuée. Cette mythologie de la chair peut donc être légitimement d'ordre nutritif : Napoléon, blême, tournant à la graisse malade, atteint finalement à la densité écoeurante du suif. Mme de Pompadour, fade, molle, blanchâtre, détrempe tout, comme la crème ou le plâtre. La femme de Philippe V est une grasse Lombarde « bien empâtée de beurre, de parmesan ».

C'est seulement une fois pourvus de leur humeur, que les personnages peuvent entrer dans l'Histoire et participer à une causalité. Vivant alors de tout le dégoût — ou de tel sentiment plus

ambigu — qu'ils soulèvent, ils ont le droit de pénétrer une condition historique claire. La ciriosité de Napoléon, la basse matérialité de Louis XIV, la flaccidité de Louis XVI peuvent alors entraîner un discrédit général du gouvernement monarchique. Mais plus profondément, c'est par un jeu caché d'associations que l'Humeur reçoit son éthique ; par exemple, la graisse de Napoléon fait de lui, sur sa fin, une figure fantasmagorique. Or il faut savoir que la fantasmagorie se rattache à un thème micheliste particulièrement maléfique, celui de la loterie, du jeu (lui-même dépendant d'un thème plus vaste, celui de la Grâce opposée à la Justice). Buonaparte, déjà voué à la Fortune par la destination occulte de son nom, est alors discrédité moins comme tyran que comme comédien, illusionniste (Un Jupiter-Scapin). Louis XV, Sieyès et Fouché, eux, vivent sous le signe d'un triple état de la matière : sécheresse, froidure, viduité ; or il s'agit là de trois subdivisions d'un grand thème de mort : l'abstraction. Ceci entendu, il suffira de dire « le sec Louis XV » ou le « froid Sieyès », pour que derrière ces épithètes de nature, s'entendent une réprobation immense, un dégoût qui engage vraiment tout Michelet, tout ce qui en lui se refuse au néant de la stérilité. Mme de Maintenon, insexuée (ou bisexuée), à la fois prédicateur et maîtresse du Roi, habillée de noir et tenant une rose à la main, participe au thème du Douteux, de l'Équivoque. Il y a donc une herméneutique du portrait micheliste, parce que chaque corps est un secret, et que, dans l'Histoire, ce secret est figé, chaque personnage ne pouvant être qu'un mixte éternisé de chair et d'acte. L'acte surpris est en effet une dimension nécessaire à la représentation du corps humain dans l'Histoire. C'est pourquoi il ne peut y avoir de portrait historique, peint ou écrit, qui ne s'accomplisse à travers une certaine solennité. Chez Michelet, cette pose n'est nullement décorative, comme par exemple chez un peintre d'Empire. Les corps royaux sont toujours rendus avec trivialité, ceux de femmes avec gourmandise. Mais l'emphase, nécessaire à toute peinture historique, n'est pas forcément noble ; et ici comme là, l'homme de l'Histoire est présenté dans un geste amplifié, frappé par un enchantement qui le transmet à travers le Temps, ni mort ni vivant, dans un troisième état de vie rêvée qui le grandit. A ce moment la substance du corps *fait* vraiment l'Histoire, elle devient porteuse d'un *numen*, elle ébranle le Temps. Si abîmé que soit le Napoléon de Michelet, il est de la même matière que celui de Gros, par exemple : tous deux ont cet empâtement irréel de l'homme héroïsé ; leur immobilité

*devant l'historien, ou devant le peintre, tient prisonniers un gestuaire, un style d'actions, et par conséquent une Histoire.*

Pour Michelet, les racines de la vérité historique, ce sont les documents comme voix, non comme témoins. Il ne retient ni leur authenticité, ni leur vraisemblance, ni leur probité, ni rien de ce que la critique exige d'eux. Il considère en eux seulement cette qualité d'avoir été un attribut de la vie. Il ne s'agit pas de retrouver la vérité historique comme une certaine perspective de rationalité où l'explication discrimine le vrai du faux; le vrai, c'est globalement ce qui a vécu; la vérité historique, c'est donc la vie comme qualité réelle de la nature, non comme terme d'une métaphore. Or la vie ne se recherche pas, elle se refait; l'historien n'est donc pas un esprit critique, muni d'une puissance explicative, et placé dans une attitude de prospection; ce n'est pas un lecteur du passé; il ne déchiffre pas, il recompose; c'est un opérateur, un chimiste dont les manipulations portent sur les objets éternels de l'alchimie: la vie, la mort, leurs échanges. Et les documents historiques, loin d'être les pièces d'un procès à reconstituer, sont des substances où s'accroche une rémanence de vie; ils sont une totalité, ils ont un mystère; ils sont uniques, spéciaux; ils ne figurent pas les éléments d'une interprétation; ils sont conducteurs d'une force, à partir de laquelle l'historien refait la vie indivise du passé.

Aussi, plus le document s'approche d'une voix, moins il s'écarte du corps humain qui l'a produit et plus il est le véritable fondement de la crédibilité historique. C'est pourquoi le document oral est supérieur au document écrit, la légende aux textes. Cette identité profonde du mythe et de l'Histoire provient de la place centrale qui est donnée au corps humain comme première et dernière instance de la vérité historique. La Tradition Nationale est crédible, parce qu'elle réintroduit dans l'Histoire la dimension de la chair, sans laquelle il n'y aurait pas eu d'Histoire. La parole collective d'un peuple transporte l'image de son passé bien mieux que les écrits de ses maîtres ou de ses témoins, parce que cette parole, entassée de génération en génération, prolonge comme une vibration fidèle, le premier choc de l'événement sur le corps du peuple. Ainsi la chair successive des hommes garde la trace obscure des accidents de l'Histoire, jusqu'au jour où l'historien, comme un photographe, *révèle*, par une opération à peu

près chimique, ce qui a été vécu auparavant. L'historien ne poursuit donc pas du tout l'organisation rétrospective du passé; il regarde vers la résurgence d'un mystère de vie.

Cette vie, transmise par la Tradition, n'est nullement métaphorique. Il ne s'agit pas de reconstituer littérairement un passé qui reviendrait par une sorte de procuration rhétorique. Ce que Michelet doit retrouver, c'est une vie concrète, qu'il appelle la vie spéciale, et qui est, au premier chef, l'existence même des hommes qui ont peuplé l'Histoire. Et c'est précisément cette résistance du passé, cette opacité de l'objet historique qui est pour l'historien le signe même de l'Histoire. La tâche de l'historien serait donc impossible: s'il ne se confiait à la seule puissance capable de comprendre la vie et la mort dans un même mouvement, c'est-à-dire au Rêve: l'Histoire est un Rêve, parce qu'elle conjugue sans étonnement et sans explication la mort et la vie. Alors elle prend les dimensions étranges, à la fois familières et insolites, d'un grand songe fermé, nourri en pleine autarcie, et jamais rompu par le réveil d'un regard critique qui chercherait à séparer la mort de la vie, et à déchirer la nappe homogène qui relie le passé de l'Histoire au présent de l'historien. Ainsi, chaque fois qu'un corps humain meurt et entre dans l'Histoire, il passe de la vie simple de l'existence à la vie double du rêve, il superpose à l'ordre d'une individualité morte, celui d'une généralité encore vivante. L'historien, en même temps qu'un récitant qui déploie l'Histoire, est celui qui accouche la Mort d'un Rêve. Comment? En prêtant aux morts passés le regard du présent, en joignant au souvenir des morts le sens de leur vie, en redonnant aux morts une mémoire universelle, à l'échelle de l'Histoire. L'Histoire est une magistrature, l'historien est un magistrat chargé d'administrer, comme Camoens aux Indes, les biens des Morts, c'est-à-dire leurs actes, leurs sentiments, leurs souffrances, leurs sacrifices, mémorisés, confiés à un temps intelligible, sauvés de la mort, sans pour cela cesser d'être plongés dans la mort. Ce que l'historien doit rendre aux morts, ce n'est pas le souvenir brut de leur existence; c'est cette existence ordonnée, expliquée, pénétrée de cette lumière qui n'éclaire une vie que sur sa fin. Car le sens de la vie n'apparaît qu'à la mort. C'est pourquoi seul l'historien peut rendre la vie. César, sous les coups de Brutus, le duc d'Orléans sous ceux des Bourguignons, le duc de Guise sous ceux d'Henri III, n'ont été eux-mêmes, étendus dans leur véritable stature, qu'une fois morts, gisant aux pieds de leurs assassins comme un nouvel homme mystérieux, insolite, différent de

l'ancien de toute la distance d'une *révélation* qui dégage les traits positifs, la cohérence ultime d'un destin. C'est que déjà Michelet les regardait, déjà l'historien les prenait en charge, déjà il leur expliquait leur vie; il prenait d'eux une vie brute, aveugle, désordonnée, incomplète, absurde, et leur rendait une vie claire, une vie pleine, embellie par une ultime signification historique. Les Morts étaient prisonniers d'une ambiguïté puisqu'ils vivaient sans savoir - si ce n'est très confusément - pourquoi. L'historien est celui qui fait cesser cette ambiguïté, en introduisant la cohésion et la transparence dans le chaos furieux des vies passées. Il est celui qui a renversé le Temps, qui revient en arrière, à la place des Morts et recommence leur vie dans un sens clair et utile; il est le démiurge qui lie ce qui était éparé, discontinu, incompréhensible; il noue la grande fraternité des morts dont le déplacement formidable, au long du Temps, forme cette extension de l'Histoire, que l'historien conduit à reculer, rassemblée sous son regard. Car le Rêve est un ordre suprême, un ordre total, sans contraires.

Le fondement de l'Histoire est donc, en dernière instance, la mort charnelle de millions d'hommes. L'historien, le magistrat funèbre, doit s'approcher au plus près de cette Mort. Il doit *vivre* la Mort, c'est-à-dire qu'il doit l'aimer; à ce prix, il entrera avec la Mort, avec les Morts, dans une sorte de communion primitive. Ce cérémonial d'approche de la Mort, c'est toute l'Histoire de Michelet. L'Histoire est connaissance de la Mort dans la mesure où l'historien s'identifie magiquement avec elle. Et cette approche est un exorcisme. La Mort devient l'objet nécessaire et suffisant de la vie de l'historien. Michelet dévore les Morts, il est l'un d'eux; il fait l'Histoire, il refait la vie, donc il possède l'Histoire, il s'approprie la Mort. Sous la finalité morale de l'Histoire micheletiste, il y a une finalité intime qui désignait tout le passé comme nourriture de Michelet; toute l'Histoire se dévoile pour que Michelet en vive, pour qu'il obtienne à l'égard de la Mort une familiarité vitale. Un rapport magique consacre le monde comme aliment de l'historien ou du poète, le marque comme terme d'une consommation. « Les dieux, dit Homère, disposent les destinées humaines et décident la chute des hommes afin que les générations futures puissent composer des chants. » La Mort est ainsi placée au centre d'un rituel d'assimilation: l'Histoire devient nouvelle expérience du sacré; elle est religion, non à titre métaphorique, mais comme lien essentiel entre la solitude apeurée de la vie et tous les morts qui n'ont plus peur; comme préfigu-

ration vécue de la Mort, l'Histoire permet à l'historien de vivre sans cesse sa mort, de surmonter la sécession angoissante qui oppose deux états brutalement contigus. Refaire la vie des morts, ce leitmotiv micheletiste, signifie en réalité s'approcher de leur mort. Le but n'est pas une résurrection intégrale qui laisserait toujours subsister la vie avec son affrontement de la mort. Le problème n'est pas de changer la mort en vie; il est à supprimer entre la vie et la mort ce saltus angoissant qui interrompt la tenue du temps au profit d'un mystère. En approchant les morts de la vie, en approchant sa vie de leur mort, l'historien rétablit un palier homogène entre deux états du Temps. La vie que Michelet redonne aux morts est affectée d'un coefficient funèbre si lourd, si plein que la résurrection devient l'essence originelle, absolument fraîche et vierge de la Mort, comme dans ces rêves où l'on voit vivre un mort sans s'étonner de le savoir mort. Dans ces résurrections, la Mort est lourde, positive, ample. Elle n'est ni le néant ni l'avènement d'une vie idéale. Ni paradis ni tombeau, elle est la même vie, mais rêvée, réconciliant en elle les traits familiers de l'existence et la connaissance entière de la mort. Elle est mort habillée de la substance de la vie, afin de paraître désangoissée au regard de l'historien. Tout mythe résurrectionnel est un suprême jeu funèbre: dans la résurrection micheletiste du passé, la mort n'est pas abolie, elle est savourée dans son essence extraordinaire. C'est la mort qui est à chaque coup ressuscitée. L'Histoire de Michelet est ce Rêve d'une vie et d'une mort réconciliées. C'est pour cela qu'il dérivait si facilement son propre organisme sur la grande circulation de l'Histoire, et renouvelait sans cesse en lui le repos d'Antée. Mourant chaque jour en elle, attaché nerveusement à toutes ses palingénésies, l'Histoire fut pour lui le propre mimodrame de sa Mort.

ESPRIT

avril 1951

Roland Barthes publie son Michelet en 1954,  
où il reprend quelques fragments de cet article  
dans le chapitre « Mort-sommeil et mort-soieil ».

## *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 XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> 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'absence 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

Écriture  
n'appro  
ou m  
pour la  
kavens  
négar

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 héritité, 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<sup>e</sup> 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 XVII<sup>e</sup> siècle dans le groupe qui se tenait directement autour du pouvoir, formée à coups de décisions dogmatiques, épurée rapidement de tous les procédés grammaticaux 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 recommanda 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 grammairie 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 prébourgeoise des temps monarchiques et la bourgeoise 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, exemple de fissure, jusqu'en 1848 sans s'ébranler le moins du monde au passage d'une révolution qui donnait à la bourgeoise le pouvoir politique et social, nullement le pouvoir intellectuel, qu'elle détenait depuis longtemps déjà. De Laoclos 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 et les mots lui a permis de préserver l'essentiel du langage classique, l'instrumentalité: 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-huitémiste, 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 contetation ; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autre pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle. D'oresnavant, 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 moderne : des écrivains sans littérature. Depuis cent ans, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, les Goncourt, 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.

## 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 règles 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, soutient une sagesse, si l'on veut, et aussi une *finesse*, 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 disciparée. 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.