

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

03/12/2003

Style et rhétorique

Introduction aux problèmes du style

En 1941, à un moment où la terreur ne régnait pas seulement ni principalement dans les Lettres, paraissait aux éditions Gallimard un ouvrage de Jean Paulhan intitulé *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les Lettres*. Le titre de ce livre, qui éveille aussitôt la curiosité, se trouve justifié par le fait, réel ou inventé pour les besoins de la cause, rapporté à la p. 28

“On voit, à l'entrée du jardin public de Tarbes, cet écriteau : IL EST DEFENDU D'ENTRER DANS LE JARDIN AVEC DES FLEURS A LA MAIN.”

Ce fait est aussitôt commenté dans des termes qui lui confèrent la dimension d'un apologue :

“On le trouve aussi (l'écriteau), de nos jours, à l'entrée de la Littérature. Pourtant, il serait agréable de voir les filles de Tarbes (et les jeunes écrivains) porter une rose, un coquelicot, une gerbe de coquelicots.” (id.)

À la fin de l'ouvrage, ayant épuisé les commentaires variés que cette fable lui a inspirés, Paulhan lui ajoute cette chute incongrue :

“On vit, à l'entrée du jardin de Tarbes, ce nouvel écriteau : IL EST DEFENDU D'ENTRER DANS LE JARDIN PUBLIC SANS FLEURS A LA MAIN. C'était une mesure ingénieuse à tout prendre, car les promeneurs, déjà fort embarrassés de leurs fleurs, étaient loin de songer à en cueillir d'autres. Cependant, il arriva peu après...” (p. 174-175)

Le sens de la fable est le suivant : le jardin public, c'est l'espace où prennent place les Lettres, et ses fleurs en sont les agréments recensés dans les tables de la rhétorique; l'écriteau, qui promulgue un interdit, c'est la Critique : celle-ci installe la terreur à l'orée du jardin, en défendant d'y accéder avec des fleurs à la main, c'est-à-dire avec la disposition de *topoi* tout tracés, suspectés en raison de leur caractère conventionnel, donc fabriqué, et elle prescrit de leur substituer le naturel, l'authenticité et l'inventivité d'une création originale, définie par le rejet des lieux communs et de leurs prestiges garantis, fanés avant même d'avoir été cueillis : convenons d'appeler cette création originale travail du style, qui méprise les ornements fleuris de la rhétorique.

Ceci est encore une manière de raconter la vieille histoire de la lutte entre, d'une part, la tradition, et son culte d'identités communément partagées comme un héritage collectif dont il faudrait à tout prix sauvegarder les acquis, et, d'autre part, l'esprit de nouveauté, et son culte de l'altérité et de la différence associées à la promotion de la personnalité auctorale et de ses capacités créatrices par définition uniques, telles qu'elles sont incarnées dans la singularité expressive de son style, qui procède systématiquement au saccage des régularités rhétoriques.

Le thème autour duquel tourne la réflexion de Paulhan lui est donc fourni, apparemment, par l'évolution historique qui a fait passer l'art d'écrire d'une phase, qu'on peut appeler classique, au cours de laquelle il a essentiellement consisté dans le bon usage des instruments fournis par la rhétorique, comme science du bien dire et de

ses normes de conformité, à une nouvelle phase, qu'on peut appeler romantique, où a prévalu à l'égard de ces instruments une attitude de répulsion et de déni, qui a incité à se délivrer à tout prix de leur carcan, en donnant libre cours au désir d'innovation, marque du talent et du génie propres au vrai écrivain, dont la vocation devient alors de se distinguer, donc de dériver par rapport à des normes et non de s'y conformer. Le moment crucial de cette évolution a dû se situer dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui a vu se mettre en place la nouvelle figure de l'écrivain créateur et créatif : celui-ci ne se pose plus comme l'encenseur rituel et patenté de valeurs consacrées, qui considère que, tout ayant été dit, il n'y a plus lieu que de le redire, et assume en conséquence le rôle de porte-parole de la collectivité qui garantit la légitimité de ces valeurs; mais il présente, à ses risques et à ses frais, à titre personnel, une figure essentiellement solitaire et rebelle, et devient pourfendeur individuel des formes reçues, d'où qu'elles proviennent : son attitude est celle du révolutionnaire acharné qui se fixe pour objectif de surprendre son public, avec lequel il se trouve de ce fait en position décalée, voire en rupture, et non de lui plaire ou de lui complaire, en s'alignant sur ses préférences et sur ses attentes bien ancrées dans le souci des convenances et des idées reçues. Ce qui peut se dire également de la façon suivante : une fois effacée la représentation d'un ordre du monde réglé par un principe de finalité définissant des règles de convenance, s'est ouvert un espace aux interventions dérangeantes du style, expressions non conventionnelles, voire même inconvenantes, de la libre subjectivité.

À ce moment, sont nées les avant-gardes, dont les premiers représentants ont été les poètes et les artistes romantiques, et qui, encore aujourd'hui, occupent de leur tumulte systématiquement, et même savamment, désordonné le premier plan de notre actualité culturelle, et assoient sur le déclin de la rhétorique et de ses formes fixes la prééminence des valeurs alternatives du style et de ses recherches innovantes, comme si, pour avoir du style, il suffisait de mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Mais il ne faut pas s'y tromper : si, dans une telle configuration, l'artiste adopte la figure d'un type social déviant, sa déviance revendiquée n'en est pas moins pour lui une façon d'être socialisé, c'est-à-dire identifié et reconnu, ce à quoi il parvient justement en se faisant remarquer par son style dont il détient la propriété exclusive. Comme le montre de façon convaincante Bourdieu, l'exigence de distinction qui est au principe de cette réserve ou de cet écart vis-à-vis des formes communes de la vie sociale, même si elle se présente en première apparence comme un refus ou une fin de non recevoir à l'égard de ces formes normales ou conventionnelles perçues comme réductrices et castratrices, est en réalité, de manière paradoxale, un facteur de socialisation, donc d'intégration; elle représente le schème de base sur lequel s'édifie le nouveau champ artistique où sont rassemblés, réunis à l'intérieur d'une même lice où ils sont dans un rapport de compétition permanente, ceux qui tiennent à se distinguer, à occuper une position à part, et conquièrent et garantissent leur statut en mettant en oeuvre cette volonté. Telles seraient en gros les conditions dans lesquelles se met en place le règne historique du style, dont l'artiste a fait, à la manière d'une sorte de "logo", son signe identificatoire de reconnaissance personnel : écrire et composer en style devient alors, en même temps qu'un choix, une forme d'insertion sociale.

À cela il faut ajouter que ce moment est aussi, à un tout autre niveau, celui où le rapport au langage et à sa prétention de dire le monde a basculé : à une période où le plan des mots et celui des choses paraissaient en principe accordés de droit, les règles de la rhétorique fixant les conditions normales de leur corrélation, a succédé celle de ce que Foucault, qui a fixé son attention sur ce problème, appellerait une nouvelle épistémé, où ces deux plans, au lieu de se correspondre naturellement, se sont décalés l'un par rapport à l'autre, et ont cessé de se correspondre naturellement. Alors, le langage, au lieu de se présenter comme un double de la structure naturelle des choses,

est devenu la marque de l'activité humaine qui, par son travail, a conquis de force son autonomie par rapport à cet ordre : or ceci coïncide avec l'apparition de ce qui est recensé aujourd'hui sous la catégorie de Littérature, pratique plus ou moins divagante venue occuper l'espace ainsi laissé libre, en exploitant la capacité des mots à jouer pour eux-mêmes et à créer par leurs agencements artificiels de nouveaux mondes, indépendamment de toute règle arrêtée, ce qui suppose qu'ils aient renoncé à leur fonction initiale d'énoncer la réalité telle qu'elle est sans la déformer, et que le langage ait été démis de son pouvoir de représenter l'ordre du monde et, éventuellement, de célébrer dignement la gloire de son créateur. On comprend que dans un tel contexte, qui est aussi celui où l'écrivain cherche avant tout à se distinguer, en refusant de se fondre dans la masse, le travail du style soit devenue une priorité

Le point de vue défendu par Paulhan est qu'il faut mettre fin au déclin programmé de la rhétorique, qui, sous prétexte de les libérer des conventions et de leurs contraintes, a instauré la terreur dans les Lettres, et revenir, au prix d'un retournement de tendance comparable à une véritable révolution copernicienne, à un classicisme de la "maintenance", qui cultive à nouveau les lieux communs, sous la condition de leur bon usage, ce qui suppose qu'ils soient soumis à un examen critique, au lieu d'être appliqués aveuglément. Ceci implique en conséquence la nécessité de les réformer, plutôt que de pratiquer une méfiance systématique à leur encontre, et de renvoyer systématiquement dos à dos une esthétique convenue modelée sur les nécessités formelles de la rhétorique et une esthétique prétendument libérée qui promeut les valeurs originales du style.

L'écriteau du jardin de Tarbes traduit naïvement la crainte de voir les jardins publics exposés à la convoitise de ceux qui viennent y cueillir des fleurs et qui, pris sur le fait de leur larcin, auraient latitude de se défendre en soutenant que, les fleurs qu'ils tiennent à la main, ils les portaient déjà en entrant. C'est suivant cette logique qu'on en vient à condamner tous les amateurs de fleurs au nom du soupçon dont ne sont justiciables que quelques-uns, et à faire porter sur tous la faute éventuellement commise par une minorité. Et c'est suivant cette même logique que la critique, qui a reconnu aux écarts et aux singularités du style une valeur en soi, ce qui, après tout, n'est rien d'autre que l'émergence d'un nouveau préjugé, bannit la rhétorique, dont, impitoyablement, elle traque partout les excès, au nom du mauvais usage qu'en font quelques-uns, par ignorance de ses règles davantage que par souci obsessionnel de les appliquer rigoureusement à la lettre.

Or, pour échapper à cette logique absurde, le meilleur moyen, selon Paulhan, serait le suivant : obliger les visiteurs des jardins publics à y entrer avec des fleurs plein les mains, donc renoncer à condamner *a priori* la rhétorique, refuser de prononcer comme irrévocable la nécessité de sa disparition, et procéder au contraire à sa réhabilitation, en travaillant à la mise au point d'une nouvelle rhétorique, libérée de la hantise obsessionnelle du stéréotype, et du même coup collaborant efficacement à la recherche d'effets de style inédits au lieu de lui être artificiellement opposée. C'est dans cet esprit que la troisième et dernière partie des *Fleurs de Tarbes* est intitulée, manifestement à contre-courant et de manière provocatrice, "Invention d'une rhétorique" : et il faut se souvenir que Paulhan avait composé en 1938 un essai, "La rhétorique renaît de ses cendres", dont il fait passer le contenu dans son livre.

Une autre raison conduit d'ailleurs à souhaiter cette renaissance de la rhétorique : avec elle, seraient également donnés les moyens de réconcilier l'artiste avec son public, en restituant à son activité sa fonction sociale, au service de la communauté et de ses évolutions, au lieu de la livrer aux fallacieux prestiges de l'invention singulière et de l'innovation forcée, dont les valeurs, à l'opposé de celles que promeut un engagement véritable, sont essentiellement négatives et réactives.

Autrement dit, posons ou du moins cherchons les conditions d'un nouvel accord entre le monde et ce qui peut en être dit, et cessons de cultiver maladivement, et surtout stérilement, leur séparation. Pour parer aux errements éventuels et aux blocages de la rhétorique et de ses formes convenues, non pas moins ou plus du tout de rhétorique, mais davantage de rhétorique, et surtout de meilleure rhétorique, productrice de valeurs qui ne soient pas seulement redondantes et répétitives, donc condamnées, en raison de leur vacuité, à n'entretenir qu'une apparence de consensus, qui dissimule les conflits réels pour s'épargner la peine de les régler.

Le livre de Paulhan est rédigé sur le ton mordant d'un pamphlet et d'un manifeste, et l'on reste bien sûr libre de répondre ou non à son appel en faveur d'un conservatisme dont, cependant, qu'on en partage ou non les options, il faut reconnaître que, tel qu'il le préconise, il n'a rien de réactionnaire, et présente au contraire un caractère résolument prospectif. Mais on peut s'intéresser à son contenu d'un autre point de vue, en y repérant le diagnostic d'une situation, et des problèmes soulevés par celle-ci, qui tiennent avant tout à l'alternative qu'elle installe entre des valeurs frontalement opposées, celles propres à une rhétorique commune d'une part, et celles attachées d'autre part aux singularités du style, qui font passer la recherche de l'exception avant la nécessité de se soumettre à des règles. Ce que Paulhan appelle "terreur dans les Lettres", c'est moins le choix de l'une de ces options que l'affirmation du caractère indépassable de leur alternative, présentée comme celle de la tradition et de la révolution, avec à l'arrière-plan le conflit de l'ordre et du progrès, d'où résulte l'obligation de choisir son camp en rejetant du même coup le camp opposé, ce qui revient à appeler le style à occuper la place laissée vacante par l'élimination de la rhétorique, et à concevoir aussi bien l'un comme la négation de l'autre que l'autre comme la négation de l'un. Or ceci est une assez bonne présentation de notre actuelle conjoncture culturelle, et de la manière dont celle-ci amène à aborder les problèmes du style, sur fond de contestation, de séparation et de distinction, en s'appuyant sur un présupposé que rien, cependant, n'oblige d'accepter : l'attitude de refus à l'égard de la tradition que constitue la revendication de style repose en effet sur le fait d'admettre qu'il y a lieu d'opposer terme à terme style et tradition, alors même que cette opposition, qui n'a pas toujours existé, et dont rien ne permet d'affirmer qu'elle existera toujours, n'a rien d'une évidence naturelle qui, comme telle, serait soustraite *a priori* à toute remise en cause.

Il n'est pas sans intérêt, bien qu'elles relèvent d'esprits et s'inscrivent dans des contextes très différents, de rapprocher l'analyse de Paulhan des réflexions développées au sujet de la question du style par Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, ouvrage publié en 1953 aux éditions du Seuil avec la bande annonce "*CRISE SOCIALE, CRISE DU LANGAGE*", où étaient repris des articles parus dans le journal *Combat* entre 1947 et 1950. Dans ce livre, peut retenir ici notre attention l'opposition qu'il installe au passage entre "style" et "écriture". Voici comment Barthes définit le style :

"... Sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la "chose" de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de

l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète, il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si dans cette espèce de poussée florale, le style n'était qu'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde. Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transposition d'une Humeur..." (p. 19-20)

Comme Paulhan, Barthes voit dans le style une forme d'expression avant tout personnelle, qui isole l'écrivain en lui-même en coupant sa parole irréductiblement singulière des valeurs communes du langage collectif. Ceci constitue au fond une reprise de l'opposition saussurienne entre langue et parole, et plus précisément entre langue publique et parole privée, opposition selon laquelle les formes réglées de la langue n'appartiennent à personne en particulier, alors que les usages particuliers de la parole sont par définition individuels, et pour cette raison non significatifs au point de vue du système objectif de la langue qu'ils exploitent ou mettent en oeuvre sans avoir la capacité de le modifier, dans la mesure où ils se développent sur un plan indépendant. Barthes reprend cette opposition saussurienne, mais en en inversant l'un des principaux aspects. Pour Saussure, le système de la langue s'impose comme une nécessité, par rapport à laquelle la parole représente la part d'initiative qui revient à la personne, toujours libre de puiser dans le répertoire de formes que fournit le système les éléments qui lui conviennent, ce qui est en dernière instance affaire d'opportunité et de goût, avec les aléas attachés à ce type d'options qui ne sont pas immédiatement universalisables. Alors que, selon Barthes, c'est le style, correspondant à la manière dont l'écrivain prend la parole en personne, qui est nécessité, c'est-à-dire aussi, comme il le dit Nature coupée de l'Histoire et de ses possibilités de variations interprétables en termes de progrès. Pour traduire cette naturalité du style, Barthes reprend à la biologie tout un ensemble redondant d'expressions métaphoriques comme "poussée", "germination", "humeur", etc. : selon lui, le style plonge verticalement ses racines dans les profondeurs du tempérament et de sa complexion, dont la seule logique est celle du mythe, en ce qu'il comporte d'originellement corporel et "élémentaire". C'est cette nécessité qui, sans qu'il ait eu à le choisir, barricade l'écrivain dans la solitude essentielle de son style.

M. Blanchot résume ainsi cette conception du style :

"Le style... serait la part obscure, liée aux mystères du sang, de l'instinct, profondeur violente, densité d'images, langage de solitude où parlent aveuglément les préférences de notre corps, de notre désir, de notre temps secret et fermé à nous-mêmes. Pas plus qu'il ne choisit sa langue, l'écrivain ne choisit son style, cette nécessité de l'humeur, cette colère en lui, cet orage ou bien cette crispation, cette lenteur ou cette rapidité qui lui viennent d'une intimité avec lui-même, dont il ne sait presque rien, et qui donnent à son langage un accent aussi singulier qu'à sa figure l'air qui la fait reconnaître." (*Le livre à venir*, éd. Gallimard, 1959, p. 250)

De là les obscures fatalités du style, à propos desquelles Blanchot remarque encore :

"Ce que Roland Barthes nomme style, langage viscéral, instinctif, langage qui adhérerait à notre intimité secrète, cela donc qui devrait nous être le plus proche, est aussi ce qui nous est le moins accessible..." (id., p. 253)

Ceci n'est pas sans évoquer ce que Bachelard répertoriait à la même époque dans les termes d'une poétique fondamentale des éléments qui impose aux jeux de l'imagination ses pesanteurs propres, dans une même perspective de verticalité dont il reprenait le modèle à la psychanalyse jungienne. Dans son livre sur *Le pas philosophique de Roland Barthes* (éd. Verdier, 2003), J. C. Milner suggère (p. 28) que Barthes pourrait communiquer avec Bachelard par l'intermédiaire de la théorie de l'imaginaire de Sartre et des implications de celle-ci pour la constitution d'une "psychanalyse existentielle". Pour en rester à Barthes, il est vraisemblable cette conception du style lui avait surtout été inspirée par l'étude qu'il consacrait à la même

époque à l'oeuvre de Michelet (le *Michelet par lui-même* de la collection "Les écrivains de toujours" est paru aux éditions du Seuil en 1954, l'année qui a suivi la parution du *Degré zéro de l'écriture*) : en Michelet, il voyait justement un écrivain de tempérament, retraduisant l'Histoire, avec laquelle il engage un véritable corps à corps, dans le langage du mythe et de ses valeurs immémoriales, le sec opposé à l'humide, l'âcre opposé au fade, le masculin opposé au féminin, etc., ce qui revient à faire d'elle un chapitre de l'histoire naturelle réfractée à travers le prisme d'un caractère.

Remarquons d'autre part que cette manière d'identifier une individualité à partir des indices que fournit le marquage naturel imputé à un style peut très bien être élargie, au delà des limites propres à l'existence personnelle, à des formes de vie collective caractérisées en termes de civilisation ou de culture. C'est par exemple le cas de Spengler lorsque, dans *Le déclin de l'Occident* (1917, trad. fr., éd. Gallimard, 1948), où il adopte une perspective carrément organiciste, il fait rentrer l'histoire universelle dans le cadre que définit une morphologie des types fondamentaux, dont chacun est soumis à un schème de stylisation unique : ce schème repose sur un caractère organisateur qui, dans une première phase de croissance, s'incarne positivement à travers une culture, pour ensuite, au cours d'une seconde phase de déclin, dégénérer en civilisation. C'est cette manière de concevoir le cours de l'histoire, lointainement inspirée de Herder et de Goethe, qui se tient à l'arrière-plan de la vision globalisante, imprégnée de mystique naturaliste, que propose Spengler d'un système global dénoté "Occident", où, comme entraînés et emportés dans le sillage d'une orientation stylistique commune ignorée par d'autres systèmes, orientation dont la clé est donnée par une tension vers l'infini, d'autres parleraient d'un penchant à l'abstraction, cathédrale, instruments servant à mesurer l'écoulement temporel, régime du crédit, contrepoint, calcul infinitésimal, comptabilité en partie double et perspective picturale apparaissent comme les éléments convergents d'un même ensemble unifié portant en lui, dès sa naissance, à la manière d'un organisme naturel, les conditions de son expansion, puis de sa dégénérescence qui le voue finalement à disparaître, comme l'indique le titre général de l'ouvrage, *Le déclin de l'Occident*. Se plaçant dans la même lignée que Spengler, même s'il adopte à l'égard de celui-ci et du caractère visionnaire de sa démarche une attitude critique, Kroeber, dans son ouvrage *Style and Civilization* (Ithaca, Cornell University Press, 1957), avance l'idée de *pattern*, schéma dynamique, modèle ou motif dominant, qui définit un style de vie commun dont il imprègne tous les aspects, à l'égard desquels il remplit un rôle coordinateur, analogue à celui qui, pour une espèce naturelle caractérise son "style" biologique : et c'est la raison pour laquelle, à l'image des formes naturelles, tout *pattern* culturel est selon Kroeber destiné à suivre une évolution qui le condamne, lorsqu'il a épuisé ses virtualités créatrices, à entamer son déclin dans une ultime phase où ne fait plus l'objet que d'une répétition stérile, conception proche, en raison du présupposé naturaliste qui la soutient, de celle soutenue par Spengler.

Comme chez Barthes, quoique appliquée à une tout autre échelle, non plus personnelle mais collective, c'est donc la même métaphore naturelle et biologique qui, chez des auteurs comme Spengler ou Kroeber, sert à spécifier les caractères originaux d'un style, et à expliquer la manière dont ceux-ci se coordonnent à l'intérieur d'un même ensemble qu'ils rendent unique, incomparable, en même temps qu'ils l'unifient sur des bases qui ne peuvent être celles de la convention et de l'artifice, tout en jouant sur un mode on ne peut plus naturel. Ce qui distingue cependant Barthes de ces auteurs, c'est qu'il maintient comme intangible le clivage de la nature et de la culture : selon lui, par le biais du mythe et de ses tendances profondes, le style plonge ses racines dans les profondeurs de la nature, ce qui fait d'emblée obstacle à sa récupération culturelle; c'est ainsi que, à ne s'en tenir qu'aux traits symptomatiques révélateurs de son style,

Michelet n'est pas Occidental ou Oriental, primitif ou évolué, qualifications qui inscriraient son existence dans un ordre historique obéissant à une tout autre logique que celle du biologique qui, précisément, est à la base de son style.

Face à cette naturalité et à cette verticalité reconnue au style, qui, par une sorte de grâce d'état, paraît le soustraire aux pièges de la culture, Barthes installe l'horizontalité et l'historicité de "l'écriture" et de ses marques, pour autant que celles-ci relèvent de l'ordre artificiel et conventionnel de la communication et non de l'ordre naturel de l'expression : de là le verbalisme foncier propre à l'écriture, qui confère aux mots le pouvoir de s'accrocher à des significations, et de renvoyer aux "réalités" que celles-ci indiquent ou suggèrent en l'absence de référence à un contenu concret qui permettrait d'en contrôler la validité. Les formules de l'écriture fonctionnent sur le mode des clichés qui imposent leurs messages en maintenant l'explicitation pour toujours différée : de là, entre autres, l'illusion que des mots comme "liberté", "démocratie", "progrès", adhèrent d'eux-mêmes à leur sens, et le traînent derrière eux, comme s'il suffisait qu'ils soient prononcés pour que ce sens soit délivré; mais, en réalité, celui-ci ne peut ressortir que de leur usage, à l'intérieur d'un contexte tendanciellement infecté par l'idéologie ambiante dont il assure la diffusion. Sont ainsi créées les conditions d'une véritable pathologie du langage, à laquelle il convient impérativement de trouver, par la voie de la critique, les remèdes appropriés.

Mais, par pathologie du langage, il faut entendre en réalité pathologie par le langage, lorsque celui-ci revêt les allures équivoques de l'écriture qui, dans la transmission du mal, remplit le rôle de l'agent infectieux. Ecrire, forme pervertie du dire, représente l'effort humain en vue de s'appropriier le monde par le moyen de la culture, en le faisant rentrer dans les systèmes de signification que celle-ci authentifie : mais cette appropriation, ou exploitation, a pour envers une aliénation de l'humain, que cette opération, sans qu'il s'en rende compte, conduit à couper le lien avec ses origines naturelles qu'il relègue dans un total oubli. Ceci est par excellence le piège, ou la machination du langage-écriture, langage-idéologie qui, en même temps qu'il paraît donner prise à l'homme sur le monde des choses, renvoyé dans l'ordre de l'objectivité, l'éloigne en réalité de lui pour toujours : la vérité du monde ainsi possédé, c'est le monde perdu.

Barthes cherchera par la suite dans la sémiologie le remède à ce qu'il diagnostique comme étant la maladie fondamentale du langage et de la culture : en celle-ci, il verra non seulement la condition d'un déchiffrement ou d'une élucidation du sens des figures de cette appropriation du monde par le langage, mais le moyen inespéré d'une critique des conditions de production de ce sens, qui permette d'en remettre en cause la légitimité en le destituant des apparences faussement nécessaires de l'évidence dont il se réclame. On peut donc dire qu'il y a, transversalement à toute la démarche de Barthes, une sorte de rousseauisme latent : il prend la forme d'une protestation contre l'abus que représente la surcharge apportée par le sens au simple usage naturel des choses, protestation animée en sous-main par la volonté de mettre fin, et ceci pour toujours, au règne de la signification.

Au point de vue de Barthes, du moins du Barthes de la toute première période, auteur du *Degré zéro de l'écriture*, c'est l'écriture qui est la manifestation d'intentions ou de choix affichés, revendiqués et déclarés, alors même qu'ils sont proférés à la cantonade, sur fond de motivations qui, refoulées, doivent rester définitivement cachées. Au contraire, les élans du style sont issus, et comme jaillis, spontanément des profondeurs insoupçonnables du mythe. Précisons : le style n'est sans doute pas moins stéréotypé que l'écriture, mais il l'est d'une tout autre manière, naturelle et non socialement connotée, ce dont il tire les vertus dont les surréalistes créditent l'écriture automatique, dégagée du souci de trouver ses garanties du côté de la raison et de ses

élaborations secondaires, parce qu'elle a cessé d'être hantée par la préoccupation de se donner une quelconque forme de légitimité.

C'est pourquoi, chez Michelet, si on peut sans doute repérer les traces d'une écriture "petite-bourgeoise", en rapport avec certaines options politiques qui permettent de le situer historiquement dans la société de son temps et d'expliquer l'exploitation dont des aspects particuliers de son oeuvre ont pu faire de sa part l'objet, il n'est cependant pas intéressant de chercher à déduire à partir de là l'allure globale de son style, parce que celle-ci relève d'un autre type de détermination, où la fonction naturellement expressive du signe prévaut sur les fonctions sociales du message transmis par le biais de l'écriture, qui conduisent à évaluer ce message en termes de communication.

Plus tard, Barthes remettra en doute la capacité du signe à remplir une telle fonction expressive naturelle, et présentera comme incontournable sa compromission avec l'ordre de la communication : et cette diabolisation du signe, condamné à faire pour toujours écran avec le réel, devrait logiquement déboucher sur le choix d'un silence total, qui serait le seul moyen de renouer le contact avec les choses. Mais, au moment où il compose *Le degré zéro de l'écriture*, il n'est pas encore parvenu à cette conclusion désespérante, à laquelle il n'échappera finalement que dans la toute dernière phase de son évolution, où il prendra ses distances avec la sémiologie, lorsqu'il aura pris la mesure de ce que comporte de suicidaire le radicalisme de cette discipline et de ses prétentions à la scientificité.

Prise en son moment inaugural, l'analyse de Barthes peut donc se résumer ainsi : si le style impose ses nécessités sous la pression de penchants élémentaires dont il suit solitairement la pente inexorable, au contraire, l'écriture et ses mirages se signalent par une volonté concertée et assumée d'apparement dont les objectifs socialement déterminés rentrent dans le cadre d'une "mythologie" de pure convention, du type de celle étudiée par ailleurs dans *Mythologies*. Cet apparement prend essentiellement trois formes. Il est d'abord apparement à un genre : c'est ainsi que, dans un poème, relèvent de son écriture les marques qui le font reconnaître, non comme le poème qu'il est, avec son style propre, mais comme "un poème", respectueux des lois du genre qui en effectuent la codification. Il est ensuite apparement aux valeurs idéologiques attachées à ce genre et au type de conformisme que celui-ci induit historiquement : c'est ainsi que le roman, comme forme, est "bourgeois", et reproduit en lui les traits d'une écriture "bourgeoise". Et enfin il est apparement à une lignée d'affiliation à laquelle l'écriture fournit son drapeau officiel : c'est ainsi qu'il y a une écriture "marxiste", dont l'emploi renvoie à toute une série de postulats implicites, qui jouent du fait de rester informulés, et d'être à la limite informulables. Ce qui est en dernière instance le cas de toute langue de bois, qui représenterait à ce point de vue le choix d'une écriture absolue, désindividualisée et sans style, comme une sorte de degré zéro du style, qui n'est pas du tout la même chose que ce que Barthes appelle par ailleurs "degré zéro de l'écriture", et même en constitue le contraire exact.

La liberté qu'offrent les choix de l'écriture, en opposition aux nécessités du style, est donc une fausse liberté, dont la forme réelle est l'enrégimentement et l'étiquetage, donc l'asservissement : c'est dans la mesure où l'ordre du langage est constitué de manière à faire place à de tels choix et à les conforter que Barthes sera amené plus tard à le dénoncer, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, comme tendanciellement "fasciste", pour autant qu'il fonctionne par le moyen des différentes écritures comme une terrorisante machine à classer, dont le moteur n'est autre que la lutte des classes.. Et, dans de telles conditions, les fatalités du style pourraient bien représenter la seule manière d'échapper aux lois tyranniques de l'écriture. Elles fournissent en effet les moyens d'une replongée hors des clivages artificiels de l'histoire

dans les profondeurs de la nature, qui sont ce qu'il y a en chacun d'authentiquement personnel, à la manière du "C'est ça" énoncé dans *La chambre claire* : peut alors émerger une vérité essentielle, irréductible à quelque forme commune que ce soit, dans la mesure où elle se réclame d'un autre type d'universalité, réconciliée avec la singularité et non opposée à elle; cette universalité tire ses valeurs de l'origine, et son authenticité, qui n'implique la collusion avec aucun principe réducteur, ne peut être récusée.

À l'opposé de Paulhan, qui dénonce comme un préjugé le privilège reconnu aux valeurs singulières et personnelles du style, Barthes semble donc, pour le moment du moins, préconiser un retour au style et à ses forces naturelles : plus de style, plus de biologique, plus de parole privée, et moins d'écriture, moins de social, moins de langue publique, piégée par des conventions factices, qui soumettent la parole vivante et personnelle à leur contrôle réducteur, sur fond de répression potentielle. C'est de cette façon que son concept d'écriture, dont la caractérisation est essentiellement réactive, en vient à recouvrir certaines réalités de la rhétorique, mais d'une rhétorique qui, loin de s'enraciner dans le passé reculé de la tradition, revêt la forme historique de la modernité et de ses engagements piégés, par lesquels règne la loi de l'opinion et de l'apparence. Et en conséquence, dans la perspective qui est celle de Barthes au moment du *Degré zéro de l'écriture*, le style tient lieu d'affirmation du Même et de ses figures immémoriales, sempiternelles, hantées par la compulsion à la répétition, à la manière d'une sorte de *conatus* naturel qui tend à persévérer indéfiniment dans son être; alors que l'écriture est ce qui conduit à inscrire artificiellement, et artificieusement, une position en la faisant figurer au grand registre de l'Autre, et en arrachant à celui qui se soumet à la loi de l'écriture le consentement à devenir autre que soi, du fait de s'aligner sur les catégories imposées par une grille extérieure et de se laisser circonvenir et asservir par elles : les nécessités du style, tout au contraire, font irruption de l'intérieur de la personne dont elles révèlent la véritable identité, son intimité secrète et à nulle autre pareille. Dans un langage qui n'est plus celui de Barthes, on dirait que le style est l'expression naturelle de l'individu qui n'est pas encore devenu sujet, parce qu'il ne s'est pas soumis au régime du symbolique, alors que l'écriture correspond à la technologie disciplinaire de pouvoir, et de communication, par laquelle le sujet se constitue et se fait reconnaître comme tel, en rejetant derrière soi comme une vieille peau ses qualités naturelles d'individu.

Barthes et Paulhan, qui donnent à leurs thèses un caractère expressément polémique, soutiennent donc des positions apparemment opposées : pour le premier, le danger réside dans la primauté consentie aux prestiges abusifs et tyranniques de l'écriture, essentiellement distincte du style, alors que, pour le second, il est représenté par l'isolement artificiel de l'écrivain qui cultive pour elle-même l'unicité de son style. Pourtant leurs analyses se recoupent sur certains points. D'une part, ils sont d'accord pour reconnaître dans le style la manifestation d'une irréductible singularité, manifestation spontanée selon Barthes, forcée selon Paulhan : à ce point de vue, ils s'accordent pour reconnaître que l'expression stylistique ne saurait être anonyme; la marque qu'elle appose sur un texte a pour lui valeur de signature, indice identificatoire qui désigne, voire même démasque, une existence personnelle saisie dans ce que, naturellement ou par décision volontaire, elle comporte d'irréductible. D'autre part, pour l'un comme pour l'autre, l'opposition installée entre style et écriture ou rhétorique n'a rien d'éternel, et ne peut donc se justifier de l'argument de l'évidence, car elle présente un caractère conjoncturel : pour ne prendre que ce seul exemple, le dix-septième siècle classique ignorait ce clivage qui est au premier plan de notre actualité, et que rien en conséquence n'autorise à affirmer comme indépassable. C'est ce qui permet

de donner un sens à l'idée avancée par Barthes d'un "degré zéro de l'écriture", qui recoupe à sa manière la thématique de la réforme de la rhétorique avancée chez Paulhan.

En effet, Paulhan ne prescrit nullement le renoncement aux plaisirs du style, qu'il demande seulement de ne plus identifier à l'absence de règles, et donc de ne pas définir abstraitement par le rejet formel de toute rhétorique. A ce point de vue, sa position n'est pas sans ressembler à celle défendue par Queneau dans un ensemble d'articles composés entre 1930 et 1940, après sa rupture avec le surréalisme, et qui ont été ensuite recueillis en volume sous un titre hautement significatif, *Le voyage en Grèce*, où est développé le programme d'un nouveau classicisme. C'est dans cette lignée que s'inscrivent aujourd'hui les tenants de l'Oulipo qui, non sans une certaine dose d'ironie, font ressurgir des figures oubliées comme celles des Grands Rhétoriciens pour en faire les types d'une modernité vraiment nouvelle, et cultivent avec gourmandise des formes de style aussi impersonnelles qu'incongrues, qui unissent de manière jubilatoire innovation et convention : ils répondent ainsi à leur manière à l'appel lancé par Paulhan de n'entrer dans les jardins publics qu'en se pliant à l'obligation de tenir des fleurs à la main, entendons des fleurs qu'ils ont pris le soin de cultiver eux-mêmes pour pouvoir ensuite les exhiber dans les plates-bandes des Lettres, sans qu'on puisse les soupçonner de les y avoir dérobées sous forme de clichés déjà éprouvés. C'est de cette façon que Pérec, par exemple, en jouant avec une virtuosité confondante de combinatoires verbales reprises à des livres de cuisine, à des manuels de correspondance ou à des grilles de mots croisés, parvient, à partir de ces recettes apparemment éculées, à faire de la littérature sous une forme originale et inventive. De là se dégage la leçon suivante : il ne faut pas avoir peur des procédés, ni s'en détourner au nom de ce qui est effectivement contestable en eux, à savoir l'illusion de naturalité et d'évidence attachée à leur usage; car le meilleur moyen de se prémunir contre cette illusion est encore d'exploiter des procédés de manière à en faire ressortir le caractère arbitraire, au lieu de chercher, par des artifices dérisoires, à le masquer. Inventer une nouvelle rhétorique, cela revient donc à faire fonctionner des procédés en mettant en pleine lumière leur caractère aléatoire, ce qui a aussi pour effet de leur restituer leur dimension purement ludique, avec les agréments que cela comporte.

Blanchot a consacré au livre de Paulhan, sous le titre "Comment une littérature est-elle possible ?", un compte rendu dans lequel il est difficile de trouver la marque de l'esprit de jeu qu'il conclut ainsi :

"On pourrait rêver à cette pensée qui se révèle dans les conventions et se sauve des contraintes. Mais c'est là le secret du langage, comme du reste celui de Jean Paulhan. Il suffit de concevoir que les *vrais* lieux communs sont des paroles déchirées par l'éclair et que les rigueurs des lois fondent le monde absolu de l'expression hors duquel le hasard n'est que sommeil." (M. Blanchot, *Faux Pas*, Gallimard, 1943, complété en 1971, p. 101)

Traduisons : le hasard, qu'aucun coup de dé jamais n'abolira, trouve sa juste expression à travers les règles qui, très provisoirement, l'apprivoisent en lui donnant libre cours, c'est-à-dire en donnant forme à son inépuisable liberté. En ce point extrême, où nécessité et liberté se révèlent identiques, style et rhétorique se conjoignent au lieu de s'opposer : Racine et Mallarmé, même combat !

Pour sa part, Barthes est bien loin de demander l'abolition de toute écriture, qui permette de faire place nette aux vérités naturelles du style, car, manifestement, ces vérités, en même temps qu'elles le fascinent, comme en témoigne l'étude qu'il consacre à Michelet, lui répugnent et peut-être l'effraient. Mais il rêve d'une nouvelle écriture, écriture blanche, spectrale, neutralisée et distanciée, dont le modèle pourrait lui avoir été fourni par Brecht et son projet d'une "langue sans *aura*", qui joue les mécanismes de la reproductibilité contre le principe de la reproductibilité, selon l'hypothèse avancée par J.

C. Milner (*Le pas philosophique de Roland Barthes*, éd. Verdier 2003, p. 14). De cette écriture sans épaisseur, ramenée à son degré zéro, dégraissée, délivrée de ses vanités et de ses surcharges, du fait qu'y aient été effacées les marques de la reconnaissance idéologique, Barthes, dans son livre de 1953, voit l'amorce chez des écrivains comme Camus, Queneau et Cayrol : on s'étonne qu'il ne cite pas Blanchot et Bataille, eux aussi hantés par le désir d'incendier les conventions dont se pare lourdement le langage littéraire, et de restituer à celui-ci, au terme de ce grand autodafé qui le dépouille de ses oripeaux de fortune, sa "part maudite", immergée dans les insondables et intemporelles pliures du mythe.

Cette écriture dont rêve Barthes, démarquée et déshabillée, soustraite à toute convention, pure valeur d'usage et non d'échange, et ayant ainsi retrouvé une sorte d'innocence, du fait d'être parvenue à dénoter sans connoter, et d'avoir ainsi conquis une transparence équivalente à celle de la langue de la science, semble à première vue aller dans le sens d'un retour à la nudité native du style, et vaudrait en quelque sorte pour elle, en réalisant le tour de force d'en gazer ses allures impudiques sans prendre le risque de la dissimuler sous le voile d'un nouveau revêtement menteur. Le terme retour est d'ailleurs ici impropre, puisqu'il s'agit du produit d'un savant travail d'expurgation, conçu comme condition indispensable à l'avènement de la vérité : au prix d'une ascèse qui n'est pas sans faire penser à l'effort de stylisation que Foucault a baptisé "esthétique de l'existence", seraient ainsi promulguées, sur les ruines de la culture et de son humanisme viscéral, de nouvelles formes de vie à la fois personnelles et impersonnelles, ouvrant à la manifestation des différences, et au mécanisme ouvert de leurs oppositions, un espace de réelle liberté, au sens de la liberté qui est un jeu avec les règles, et non absence pure et simple de règles.

Cette manière de voir est sans doute fort différente de celle de Paulhan, et, davantage que du côté des tenants de l'Oulipo, elle regarde de celui des esthètes de *Tel Quel*, qui ont aussi fasciné Foucault : ces romantiques très attardés se sont signalés par leur attachement à l'idéal d'un langage absolu, absolu parce qu'il ne parle en dernière instance que de lui-même, ce qui paraît le prémunir contre toute récupération idéologique; mais il faut pour cela payer le prix fort, qui consiste à cultiver de façon provocante, et en toute impunité, les prestiges du vide, à travers la promotion d'un nouveau dire qui soit à la fois, cyniquement, un ne rien dire et un dire du rien; ce vide d'une forme qui ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même, délivrant ainsi pour toujours du poids du signifié et de l'idéologie, Barthes l'a pour sa part atteint à travers la révélation de la structure et de son idéale transparence que lui a donné la linguistique, valant comme une mathématique du discours et de tout ce que celui-ci énonce à propos du monde.

Cependant, en suivant cette orientation qui paraît très différente de celle privilégiée par la revendication de classicisme mise en avant par Paulhan, Barthes n'en recoupe pas moins la démarche suivie par ce dernier, dans la mesure où, lui aussi, à sa manière, entreprend de surmonter l'opposition entre nécessité et liberté, ce pour quoi il forge la fiction d'une écriture neutre, fiction à laquelle il n'a cessé ensuite de chercher à donner un contenu. Ceci est à mettre en rapport avec l'utopie du Neutre, que l'ouvrage de B. Comment, *Roland Barthes, vers le neutre* (éd. Christian Bourgois, 1991, 2002) présente de manière convaincante comme transversale à toute l'oeuvre de Barthes, où elle donne lieu à des essais de réalisation de nature très différente. B. Comment définit cette utopie comme "le refus du pathos, de l'emphase" (p. 9), "la tentative d'échapper aux obligations et contraintes du logos, du Discours" (p. 14), "la quête intransigeante et jamais résignée d'une transparence au monde..., le fantasme d'un Différent, d'un débord de notre pensée occidentale et des cadres ou les grilles qu'elle propose, qu'elle impose" (p. 16); de là "le besoin d'entrevoir ce qui pourrait se dire, se voir, se penser autrement,

une fois sorti de nos cadres et limites : une profération de ce qui n'est pas encore, de ce qui pourrait ne jamais être, une volonté de dépassement vers l'impersonnel" (p. 18) : en quelque sorte, une recherche de l'homme d'après l'humain, le surhomme dont Foucault lui aussi a rêvé, et même a prophétisé la venue, ce que Barthes, plus prudent, moins visionnaire, et surtout plus soucieux de conserver à ce projet, à ce fantasme, son caractère de passion privée, délivrée de la tentation de s'inscrire à tout prix dans l'Histoire, s'est gardé de faire, sans doute en vue de préserver la dimension de désir attachée à sa recherche et à sa volonté de Neutre; or le désir, c'est bien connu, se nourrit du fait de rester insatisfait, sa satisfaction étant condamnée à rester indéfiniment suspendue.

Ici, l'opposition binaire style/écriture formulée non sans une certaine candeur dans *Le degré zéro de l'écriture* rencontre sa limite. Dans le cadre de cette opposition, qui, on y a suffisamment insisté, revient à celle de l'expression et de la communication, la notion de style apparaît hantée par un vertige de profondeur, qui produit un effet de décrochement par rapport aux réseaux horizontaux de l'écriture. Or la tentation du Neutre, dont le projet d'un degré zéro de l'écriture constitue, chez Barthes, à l'orée de son oeuvre, une première manifestation, correspond à un rejet d'une telle plongée vers les profondeurs. Ce rejet prendra une forme manifeste, et sera théorisé, une dizaine d'années plus part au moment où Barthes se convertira à la sémiologie, en effectuant un tournant dont la portée est clairement explicitée par l'article "L'imagination du signe" publié en 1962 dans le dernier numéro de la revue *Arguments*, et repris en 1964 dans les *Essais critiques* (Barthes, O. C., t. I, Seuil, 1995, p. 1323-1327). Cet article présente le renversement dont est tributaire l'aventure sémiologique comme le basculement d'une "conscience symbolique" dans une "conscience paradigmatique", basculement que la conclusion de l'article présente dans les termes suivants :

"La conscience symbolique implique une imagination de la profondeur; elle *vit* le monde comme le rapport d'une forme superficielle et d'un *Abgrund* multiforme, massif, puissant, et l'image se couronne d'une dynamique très forte : le rapport de la forme et du contenu est sans cesse relancé par le temps (l'histoire), la superstructure débordée par l'infra-structure, sans qu'on puisse jamais saisir la structure elle-même. La conscience paradigmatique, au contraire, est une imagination formelle; elle *voit* le signifiant relié, comme de profil, à quelques signifiants virtuels dont il est à la fois proche et distinct; elle ne voit plus (ou voit moins) le signe dans sa profondeur, elle le voit *dans sa perspective* ; aussi la dynamique qui est attachée à cette vision est celle d'un appel : le signe est *cité* hors d'une réserve finie, ordonnée, et cet appel est l'acte souverain de la signification : imagination d'arpenteur, de géomètre, de propriétaire du monde, qui s'y trouve à l'aise, puisque l'homme, pour signifier, n'a qu'à choisir dans ce qui lui est présenté déjà pré-structuré, soit par son cerveau (dans l'hypothèse binariste), soit par la finitude matérielle des formes..." (p. 1326; le texte se poursuit par la présentation d'une troisième imagination du signe, "imagination syntagmatique", qui ne nous intéresse pas ici)

La sémiologie, dans laquelle Barthes a incontestablement vu à cette époque la réalisation de son projet d'un degré zéro de l'écriture fidèle à sa vocation ou passion du Neutre, représente un renoncement définitif aux faux prestiges de la profondeur, donc du style : ceux-ci lui apparaissent alors comme un leurre, étant devenu clair que le prétendu retour aux origines naturelles dont ils apportent la menteuse promesse reste piégé par les fatalités de l'histoire et de ses évolutions, qu'ils rendent supportables en les dissimulant sous les masques fardés du mythe. Dans cette page, où est concentré le programme de la nouvelle démarche dans laquelle il s'engage à présent, programme dont le slogan pourrait être résumé par la formule "Tout en surface" ou "Tout à la surface", Barthes signe sa rupture à la fois avec Marx, et son schéma vertical que résume la relation infra-structure/super-structure, et avec Michelet, et les séductions

véhiculées par son choix d'exhiber les valeurs élémentaires attachées à ses humeurs personnelles, valeurs qui imprègnent son style de leur odeur assez nauséuse et en constituent le secret, dérisoire finalement, comme la plupart des secrets de famille. En choisissant la structure et ses étalements indéfinis contre le style et sa prétention à la profondeur, Barthes a cru pouvoir se rendre impunément, en toute innocence, "propriétaire du monde", comme il le dit ici, c'est-à-dire faire rentrer le monde dans une grille qui ne soit pas celle de l'idéologie. Et par là, de manière inattendue, il rejoint à nouveau la position défendue par Paulhan, et la condamnation portée par celui-ci à l'encontre des valeurs particulières et personnelles du style.

Copyright Pierre Macherey