



HAL
open science

“ La référence classique dans la prose narrative ”

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ La référence classique dans la prose narrative ”. Gilles Philippe et Julien Piat (coord.). La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon, Fayard, chapitre 7, p. 281-321, 2009, 9782213631158. hal-01675568

HAL Id: hal-01675568

<https://hal.science/hal-01675568>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « **La référence classique dans la prose narrative** », *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon* (G. Philippe et J. Piat dir.), Paris, Fayard, 2009, chapitre 7, p. 281-321.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Stylistique, prose française, esthétique classique, Lanson, *L'Art de la prose*, Bourget

Résumé :

On emploie parfois le mot *classique* pour qualifier un style, des œuvres ou des auteurs du XX^e siècle. Cet adjectif est souvent pris en mauvaise part ; une écriture classique risque fort de passer pour peu inventive. Mais la question des valeurs importe somme toute assez peu au regard de l'enquête sur la signification du mot lui-même. À quoi reconnaît-on un texte « classique » publié entre 1850 et 2000 ? Nul ne songe à contester le jugement intuitif selon lequel le style d'Anatole France, d'André Gide, de Raymond Radiguet, François Mauriac, Jacques Chardonne, Julien Green, Albert Camus, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Patrick Modiano ou Pascal Quignard est plutôt « classique » ; on peut certes nuancer ce point de vue mais non le rejeter complètement. Les spécialistes feront valoir les baroquismes de *Feux* de Yourcenar (1936) ou les outrances de *La Place de l'Étoile* de Modiano (1968). On pourra discuter de l'opportunité d'ajouter ou de retrancher quelques noms dans cette liste purement indicative. Mais peu importe : car il y a un air de famille entre les écrivains « classiques » du XX^e siècle. À quoi tient cette ressemblance ? Non à un imaginaire ou à une idéologie, mais bien à l'usage d'une langue. Gilles Philippe oppose à cet égard deux approches du style : la langue littéraire est traitée soit comme un laboratoire soit comme un conservatoire. Dans le premier cas, l'écrivain revendique le droit d'expérimenter de nouvelles formes d'expression ; dans le second, il s'agit non d'inventer mais de recueillir un héritage. Mais lequel ? Comment définir la tradition qu'il veut maintenir ? Est-ce la langue et l'esthétique du dernier tiers du « grand siècle » ? Répondre à cette question permettra sans doute de comprendre pourquoi des écrivains majeurs ont jugé bon de s'approprier cette langue littéraire reçue du passé : quels mérites revêt-elle à leurs yeux ?

LA RÉFÉRENCE CLASSIQUE DANS LA PROSE NARRATIVE

On emploie parfois le mot *classique* pour qualifier un style, des œuvres ou des auteurs du XX^e siècle. Cet adjectif est souvent pris en mauvaise part ; une écriture classique risque fort de passer pour peu inventive. Mais la question des valeurs importe somme toute assez peu au regard de l'enquête sur la signification du mot lui-même. À quoi reconnaît-on un texte « classique » publié entre 1850 et 2000 ? Nul ne songe à contester le jugement intuitif selon lequel le style d'Anatole France, d'André Gide, de Raymond Radiguet, François Mauriac, Jacques Chardonne, Julien Green, Albert Camus, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Patrick Modiano ou Pascal Quignard est plutôt « classique » ; on peut certes nuancer ce point de vue mais non le rejeter complètement. Les spécialistes feront valoir les baroquismes de *Feux* de Yourcenar (1936) ou les outrances de *La Place de l'Étoile* de Modiano (1968). On pourra discuter de l'opportunité d'ajouter ou de retrancher quelques noms dans cette liste purement indicative. Mais peu importe : car il y a un air de famille entre les écrivains « À quoi tient cette ressemblance ? Non à un imaginaire ou à une idéologie, mais bien à l'usage d'une langue. Gilles Philippe (2006) oppose à cet égard deux approches du style : la langue littéraire est traitée soit comme un laboratoire soit comme un conservatoire. Dans le premier cas, l'écrivain revendique le droit d'expérimenter de nouvelles formes d'expression ; dans le

second, il s'agit non d'inventer mais de recueillir un héritage. Mais lequel ? Comment définir la tradition qu'il veut maintenir ? Est-ce la langue et l'esthétique du dernier tiers du « grand siècle » ? Répondre à cette question permettra sans doute de comprendre pourquoi des écrivains majeurs ont jugé bon de s'approprier cette langue littéraire reçue du passé : quels mérites revêt-elle à leurs yeux ?

Le mythe de la langue classique

Stéphanie Smadja a reconstitué ce qu'elle nomme fort justement « le mythe de la langue classique » à la fin du XIX^e siècle, au moment où une « pseudo langue classique » devient la norme du bien écrire. L'école, les institutions littéraires – l'Académie française, bien sûr, mais aussi des écrivains comme Guy de Maupassant, dont l'étude « Le roman » (1887) sert de préface à *Pierre et Jean*, puis, pour la génération suivante, Gide et tous les bataillons critiques de la NRF –, mais aussi l'université qui, selon Albert Thibaudet, persiste à lier littérature et rhétorique sous prétexte qu'elle enseigne la seconde tout semble pousser dans le même sens : qu'on soit lycéen ou romancier, la langue qu'il faut écrire est une langue « classique », la seule conforme au génie de la France, en cette époque de patriotisme revanchard. En 1909, les injonctions d'un pédagogue de la III^e République, Augustin Pellissier, résument l'esprit de cette *doxa* datée, mais dont le XX^e siècle sera en partie tributaire : toutes les observations sur les qualités générales du style peuvent être résumées dans les huit règles qui vont suivre :

- I. *Le style est toujours le reflet naturel des qualités et des défauts du caractère et de l'esprit.*
- II. *La correction ne permet d'employer que les mots et les tournures reçus par la grammaire et par l'usage, ou autorisés par l'exemple des grands écrivains.*
- III. *La clarté a pour première condition de bien savoir ce qu'on veut dire.*
- IV. *Supprimer avec soin tous les mots inutiles et les termes abstraits.*
- V. *Se défier des pronoms et ne pas craindre les répétitions de mots.*
- VI. *La précision fait retrancher tous les termes superflus.*
- VII. *Le naturel du style naît de la simplicité et de la vérité dans les idées et les sentiments ; le désir de montrer de l'esprit est le défaut le plus nuisible au naturel.*
- VIII. *La noblesse est une convenance de langage et de ton qui s'impose au style le plus simple et qui en exclut toute expression vulgaire.* (Augustin Pellissier, *Premiers principes de style et de composition*, Hachette, 1909, p. 78-79, cité par Smadja (2006, 97).

Dans ces prescriptions un peu sèches, on reconnaît une vulgate classicisante. Elle est fondée sur l'association d'un petit nombre de valeurs, toujours les mêmes : la précellence de l'autorité (« la grammaire », « l'usage », « les grands écrivains » de la règle II), l'ordre (la pensée précède la parole, règle III), la transparence (règles I et VII), la discipline (règle VIII sur la bienséance, règles IV et VI, assez redondantes). Sous les couleurs d'une esthétique

« classique » (l'adjectif n'est pas employé mais la référence est évidente), se formalise un rapport à la langue à la fois réducteur et incohérent. Seul le conseil donné en V surprend : on sait que le purisme stylistique du XX^e siècle s'obsédera comme Flaubert de la répétition d'un même terme en contexte étroit et que les tenants d'un certain « gauchissement » de la langue en feront, à l'inverse, leur étendard. Cela dit, pas un instant, Pélissier n'envisage que les détenteurs de l'autorité langagière puissent se contredire : or, c'est un fait, l'usage, la grammaire et les bons écrivains ne sont jamais d'accord. Si, en suivant ses avis, on retranchait les « termes abstraits » des œuvres de Mme de Lafayette, de Racine ou de La Rochefoucauld, on se demande ce qui resterait de leur aptitude, tant admirée, à généraliser. Notons enfin que dans la perspective d'une telle rhétorique, corriger, c'est toujours supprimer, et jamais ajouter, déplacer, transformer ou nuancer. On voit mal comment l'esthétique (ou la vulgate) « classiciste » qui triomphe avant 1920 pourrait échapper aux reproches de ses détracteurs : imposer l'usage d'une langue anémiée, sans prise sur la réalité ou la complexité du monde ; préconiser une relation de l'homme à la langue fondée pour l'essentiel sur la contrainte et la soumission.

Chez Paul Bourget, dans les années 1880, l'analyse semble guidée par le même esprit ; elle prend pourtant un tout autre relief :

Aussi bien, cette prose des Goncourt offre un contraste, surprenant jusqu'à la déplaisance, au lecteur habituel de nos classiques. Ce que ces classiques recherchent par-dessus tout, c'est la belle ordonnance régulière et nette. Cette prose de *Manette Salomon*, *Madame Gervaisais*, *Idées et sensations*, se brise en mille petits effets de détail, en mille singularités de syntaxe et de vocabulaire. Elle se complaît dans des saillies et des alliances de termes qui produisent un sursaut chez le lecteur, tandis que la prose classique s'efforçait qu'aucun mot ne se détachât de la trame solidement tissée de tout le style. [...] La prose classique, dans son besoin d'analyse et de logique fuyait l'inversion et le contournement, comme elle évitait, dans son besoin de clarté, le néologisme, et dans son besoin de généralité, le terme technique et individuel. La prose nouvelle, pour suivre de plus près la sensation, renverse l'ordre de la phrase ; pour égaler la singularité de cette sensation, elle crée des termes nouveaux ; pour en reproduire la vérité minutieuse, elle multiplie les emprunts aux dictionnaires de métiers¹.

On reconnaît dans ces lignes la figure du parallèle. Elle vise à opposer deux types de prose, terme qui revient constamment dans l'analyse. La prose « classique » (celle qu'étudie Bourget, mais aussi celle dont il se sert) constitue la norme qui permet d'appréhender celle des Goncourt. L'approche du style classique n'est ici guère originale : « belle ordonnance, régulière et nette » de la phrase où « aucun mot » ne se détache ; « analyse », « logique », « clarté », « généralité ». Bourget identifie des « pratiques » (ordre des mots dans la phrase, refus des « saillies » lexicales) et des « besoins », qui sont d'ordre intellectuel. C'est alors que se dégage la ligne de force : sans méconnaître la nécessité d'émouvoir (qu'on songe à Bossuet) ou celle de représenter (qu'on songe à La Bruyère), la prose classique ne conteste jamais la primauté de la raison dans l'expression. C'est un art intellectualiste. Même dans les vers pathétiques de Racine, même dans une hypotypose, l'idéal de la netteté l'emporte : dans la célèbre tirade d'Andromaque (« Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants / Entrant à la lueur de nos palais brûlants », *Andromaque*, III, 8), l'intensité des sensations est pleinement rendue ; mais au chaos (« Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue »), la représentation impose un ordre que font valoir les figures : parallèle et antithèse (« Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants »), métonymie (« le fer » pour l'épée) et synecdoque du singulier pour le pluriel (« la flamme » pour les flammes). Les classiques ne

¹ Paul Bourget, « Edmond et Jules de Goncourt », 1885, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Tel, p. 334-335.

méconnaissent pas les sensations, ils les dominent. Les Goncourt, eux, les suivent au « plus près ». « *Manette Salomon, Madame Gervaisais, Germinie Lacerteux* : ces monographies de névroses n'auraient jamais pu être rédigées dans la langue de Voltaire – lucide et sèche prose faite pour suivre le dévidement de l'idée dans le cerveau d'un homme équilibré, chez qui la machine physique ne trouble pas la raison² », explique encore Bourget. Écrites dans la langue de Voltaire, ces monographies seraient l'œuvre d'un savant – et non d'un artiste ; ce qui fonde l'écriture artiste (et son anticlassicisme résolu), c'est donc, selon Bourget, l'image qu'elle construit ou qu'elle suppose d'elle-même : celle d'une sensibilité affectée par le détraquement qu'elle représente. Au contraire, l'idéal classique est celui de la maîtrise.

On cerne l'enjeu du débat esthétique : la prose classique peut-elle rendre compte de la sensation autrement que le font les « décadents », en liant l'exploration de la perception à l'épreuve de la pathologie, assumée avec plus ou moins de complaisance ? C'est là, estime Gustave Lanson, la réussite de Gustave Flaubert. Contrairement à Bourget, qui reconnaît leur mérite, Lanson dédaigne les Goncourt et leur préfère Flaubert, institué en modèle du « bien écrire » ; car ce dernier réconcilie l'idéal classique de la « bonne prose » et l'idéal moderne de la « belle prose ». Dans sa simplicité, l'adjectif « belle » dit bien ce qu'il veut dire : il désigne une prose dominée par la volonté de produire un effet esthétique, au lieu que l'art classique veut avant tout transmettre une vision rationnelle de la vie, y compris de ses aspects les plus irrationnels. L'analyse de Lanson rend compte avec précision de la tendance qui fait de Flaubert un modèle, le maître de cette prose moderne qui, contrairement à celle des Goncourt, préserve l'héritage classique, maintient l'essentiel de ses valeurs.

Paru en 1908, *L'art de la prose* permet de comprendre ce que le XX^e siècle « veut dire » quand il qualifie de « classiques » certaines de ses productions littéraires. Dans le sillage de Lanson, la thèse ici défendue est qu'une écriture classique *du* XX^e siècle est moins celle qui imite la langue dite « classique » que celle qui considère comme valide l'esthétique, élaborée entre 1850 et 1914, selon laquelle les apports du classicisme doivent être intégrés à la production d'un effet d'art. La reproduction massive, sous formes d'archaïsmes, des traits caractéristiques d'un état donné de la langue, ne permet pas de comprendre comment un certain nombre d'écrivains du XX^e siècle se regroupent sous la dénomination de « classiques ». Cela ne signifie pas que la langue classique *du* XX^e siècle n'existe pas, ni qu'elle ne puisse être décrite : mais ce qu'elle conserve, ce sont moins des formes en usage au XVII^e siècle que les traits du langage soutenu, du haut registre, qu'elle met en œuvre dans des phrases et des textes dont les principes de composition et de légitimation ont été fixés sous la III^e République. Dans cette perspective, on montrera d'abord comment les contradictions de Lanson, tiraillé entre le discours descriptif de l'historien et l'ambition normative du professeur, soucieux d'établir des hiérarchies esthétiques, ont donné force et justification à cet artefact moderne : « la prose classique du XX^e siècle ». Puis, après avoir envisagé la relation complexe qui unit la prose classique moderne à l'archaïsme grammatical et au registre lexical soutenu, on mettra au jour les critères formels qui permettent de « reconnaître » une écriture classique. C'est alors qu'il faut faire le partage entre prose narrative et prose d'idées : car, en raison des vertus intellectuelles qu'on lui prête, la langue classique du XX^e siècle est, si l'on peut dire, à son aise dans le genre de l'essai, que l'on n'abordera donc pas ici. En revanche, sa

² *Ibid.*, p. 340.

place ne va pas de soi dans le roman, qui peut s'autoriser de l'exemple prestigieux de Proust, puis de Céline ou encore de Beckett ou Simon, pour faire valoir ses droits à l'expérimentation langagière. C'est pourquoi quelques exemples relevant du roman psychologique traditionnel, souvent tenu pour le plus conservateur, devraient montrer le caractère opératoire et l'étonnante stabilité des critères dégagés pour caractériser la prose classique du XX^e siècle.

La synthèse de Lanson

Gustave Lanson ne cherchait nullement à définir ce que pourrait être un style « classique » pour ses contemporains ; c'est pourtant à cette gageure que répond son petit traité de 1908. *L'art de la prose* nourrit en effet deux ambitions : écrire une histoire de la prose française; déterminer les deux modèles dont l'opposition structure l'ensemble du champ. Aucun prosateur, selon Lanson, ne peut se dispenser de choisir le cadre préexistant à l'intérieur duquel évaluer sa pratique : la « bonne prose » s'oppose à la « belle prose » ou « prose d'art ». Après avoir défini ses modèles, après avoir montré comment ils s'inscrivent dans l'histoire, Lanson redevient normatif. Il fustige le « faux art » à l'aide d'exemples à ne pas imiter. Sa conclusion est sans appel : « nous tous qui sommes des bourgeois », « nous nous servons [...] de la parole et de l'écriture pour nous faire entendre, pour des fins intellectuelles et pratiques » ; « Aimons la prose d'art et n'en faisons jamais » ; « regardons, pour notre usage, du côté des bonnes proses limpides, où les mots ne servent qu'à la pensée³ ». Est-ce à dire que ces deux modèles sont absolument transhistoriques ? Nullement, et c'est là qu'apparaît une tension entre les deux projets de l'auteur. Si, en tout temps, « bonne prose » et « belle prose » coexistent, il n'empêche que les prescriptions qui régissent la première coïncident en partie avec celles de l'esthétique classique, et que l'âge d'or de la seconde correspond au XIX^e siècle :

Jusqu'à Chateaubriand, l'art n'était pas le but de la prose littéraire, et nous pouvions considérer l'un après l'autre les efforts individuels qui furent tentés pour faire passer la phrase de l'ordre intellectuel à l'ordre esthétique. Maintenant, il est acquis que le littérateur qui voudra être entendu du grand public devra être un artiste, mais que la *belle* prose n'est pas une prose exacte, logique, intelligible parfaitement, mais une prose qui absorbe en elle et recèle dans sa forme toutes les vertus essentielles de la musique, de la peinture et des vers. (261)

Avant le romantisme, Lanson ne peut nier qu'il y ait eu des écrivains qui illustrent la « belle prose » ; mais ces auteurs ne savaient pas vraiment ce qu'ils faisaient ; ils n'avaient ni doctrine ni histoire. « Leurs efforts » sont strictement « individuels » ; ils sont donc inexplicables. Malgré qu'il en ait, pour évaluer les proses, le critique dispose de normes atemporelles auxquelles il peut se référer avec certitude. « Je n'ai pas, pour moi, de préférences » (43), dit Lanson, ingénument ; mais tout son livre montre le contraire. En Flaubert, ce classique moderne, s'unissent, de manière exemplaire, les deux branches « rivales » de l'art de la prose. Et c'est de cette synthèse que procède la définition de la « prose classique du XX^e siècle ». Reste à montrer comment.

Quoique dogmatique, Lanson est trop historien pour ne pas saisir la diversité des proses du XVII^e siècle. S'il existe bien *une* « phrase du Grand siècle », elle se réalise selon différentes modalités, que Lanson nomme des « styles ». C'est ainsi que surgit sous les yeux du lecteur un « style Louis XIII » :

³ Gustave Lanson, *L'art de la prose*, 1908, La table ronde, 1996, p. 334, 344 et 345. Nous donnons désormais les pages entre parenthèses.

les mots sont serrés dans le cadre logique que construisent les relatifs, conjonctions et participes présents, comme la pierre de taille encadre la brique dans les hôtels de la place Royale. On sent un esprit robuste qui se contraint à une discipline nouvelle, à une marche posée et régulière : il se crée une forme un peu lourde, claire et sérieuse. (84)

À cette époque, « l'esprit semble plus occupé de définir les rapports des choses que de suggérer la représentation des choses » (87). Est-ce cela, le style classique ? Le primat d'une organisation syntaxique sur le lexique ? Nullement. Plus loin, on découvre le grand art « Louis XIV » en prose comme en peinture, et une belle phrase correcte, grandiose, pompeuse, théâtrale, fort ressemblante, enfin, aux nobles tableaux de Lebrun. La pensée et les rapports intellectuels y sont encore ce qu'on y cherche avant tout [...]. Mais ce fond sérieux et raisonnable se traduit en formes amples et rondes, auxquelles on s'efforce de donner toute la dignité, toute la noblesse possibles. (121)

Là encore, le mot « classique » est évité ; il n'apparaît jamais quand Lanson décrit avec précision un art incarné dans le goût de son époque. En revanche, cet adjectif se rencontre à un moment-clé :

Les plus hautes qualités d'art sont donc sacrifiées dans cette prose classique, de plus en plus sobre d'images et timide d'invention verbale. En revanche, une merveilleuse netteté, qui résulte d'abord de l'emploi d'un vocabulaire restreint, dont tous les éléments sont rigoureusement définis par l'usage de la bonne compagnie, et ensuite du dégagement de la phrase, raccourcie, et comme trussée, allégée de presque tous les relatifs ou termes de liaison logique. La longue phrase « Louis XIII » s'est segmentée en trois ou petites phrases claires et vives qui tombent les unes sur les autres, liées par la cohésion seule des idées. (116)

On le voit: pour Lanson, le mot *classique* sert à désigner une forme prototypique (celle qui, pour les modernes, résume désormais l'esprit du XVII^e siècle) ; mais l'excellence de ce modèle, fruit de la lente évolution « du grand siècle », lui confère une portée atemporelle.

Pour définir la « prose classique » du XVII^e siècle, Lanson retient donc un critère syntaxique (la phrase brève) et un critère lexical (un vocabulaire pauvre). Cette approche ne recouvre pas l'analyse qu'il propose au seuil de son ouvrage, lorsqu'il oppose « bonne prose » et « belle prose » : Perrault, le classique, illustre la « bonne prose », et Flaubert, le moderne, la « belle prose ». Or la pierre de touche de la « bonne prose », ce n'est nullement syntaxe, comme on pourrait s'y attendre, mais un certain usage du lexique : « par lui, nous prenons le contact des objets dont il expose les signes ; nous percevons les choses en lui, et notre perception ne s'arrête pas un instant à lui » (34-35). Dans le régime de la bonne prose, l'autorité de l'écrivain tient à sa capacité de nommer, c'est-à-dire de faire voir les choses ; il réalise l'adéquation entre la langue française et le monde. Il donne l'impression du mot juste, cerne les contours du référent d'un trait net. Est-on sûr cependant qu'il s'agit d'un trait classique ? Lanson n'en doute pas : voulant prouver qu'il y a « du classique encore » chez Chateaubriand, il affirme que celui-ci « aime la phrase orageuse, échevelée, qui étale emphatiquement, à force d'apostrophes et d'exclamations, les désordres du cœur. Mais il est peintre, dressé par Bernardin de Saint-Pierre à la recherche des mots propres, locaux, techniques, de l'épithète exacte et classée. » (256-257) Les orages sont romantiques ; la précision lexicale est d'inspiration classique. Or le vocabulaire classique n'est-il pas « restreint », pauvre et abstrait ? Nouvelle contradiction.

Lanson prétend que la « bonne prose » met en œuvre un style « limpide », « lumineux », « excellent », auquel « aucune sensation d'art » ne s'attache (34-35). Mais cet

idéal sert aussi à caractériser l'art de ces grands maîtres de la « belle prose » que sont Rabelais ou Montaigne. Le premier sait « mettre les choses sous les yeux » (52) ; le second « fait sa phrase avec les mots de tous les jours », « y jette ses façons de parler excellentes dont use le peuple » (77). Or Rabelais comme Montaigne sont des « artistes » : ce dernier corrige sa prose ; il médite sur l'art du style. La distinction apparemment solide entre « bonne prose » et « belle prose » s'effrite : « le naturel charmant des *Essais* est l'imitation artistique, très étudiée et consciente du naturel vécu » (80). La « bonne prose » devient insensiblement un ingrédient de la « prose d'art ». L'art de Pascal est ainsi commenté : « Tantôt ses images sont *visions* directes des choses. Voici les magistrats avec leurs robes rouges, leurs hermines dont ils s'emmailotent en chats fourrés » (110). Quant à Bossuet, « il aime le mot concret, qui frappe les sens » (134), tout comme Rabelais, Montaigne, et bien après eux, Bernardin. L'important n'est donc pas que le mot soit usuel ou rare, mais qu'il soit précis. Lexicographe amateur, le lecteur d'une « bonne prose » goûte la propriété du vocabulaire : les mots lui donnent l'illusion du « naturel » ; il en redécouvre la saveur oubliée. Les mots rares, dont il n'a qu'une compétence passive, ou qu'il ignore, lui donnent l'impression du sérieux. Ainsi, dès l'ouverture de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), Tournier construit-il l'*ethos* d'un romancier qui sait ce dont il parle ; et c'est une posture classique. Qu'on en juge : « Avec la rigueur d'un fil à plomb, le fanal suspendu au plafond de la cabine mesurait par ses oscillations l'ampleur de la gîte que prenait la Virginie sous une houle de plus en plus creuse ». La prose de Tournier conserve la mémoire de ces mots que la plupart des lecteurs n'emploient jamais et qu'ils ne connaissent que parce qu'ils lisent des romans « bien écrits ». La « bonne prose », c'est *in fine* celle qui, par-delà tous ses avatars historiques, ne doute pas que le monde existe, et que la langue française peut en rendre compte.

Des contradictions de Lanson émerge la prose classique du XX^e siècle : à l'exigence lexicale de la « bonne prose » (le mot propre, juste et précis) s'ajoute l'idéal syntaxique de la prose classique (la succession de « phrases claires et vives qui tombent les unes sur les autres, liées par la cohésion seule des idées »). La « bonne prose » (valeur transhistorique) rencontre la prose classique (legs de l'histoire) et engendre cette synthèse : l'idéal esthétique de la prose classique du XX^e siècle. Tout au long de celui-ci, une écriture « classique » se laisse reconnaître à la confiance, maintenue envers et contre tout, que le scripteur voue à ces deux pouvoirs, considérés par l'idéologie nationale comme l'apanage du français : la faculté de désigner le monde (qui est celle du lexique) et la capacité de transmettre une idée (qui revient à la syntaxe). La *doxa* moderniste, elle, enseignera l'impuissance du langage à dire quoi que ce soit de juste sur le monde.

Comment caractériser alors la belle prose ?

Ce n'est plus la glace sans tain : les choses nous apparaissent, ici, dans une imitation artistique analogue à celle de la peinture et de la musique [...] le mot opérera comme matière sonore et colorée, qui éveille des harmoniques, éparpille des reflets ; la phrase opérera comme matière mobile, onduleuse, vivante. (36- 37)

Le mot « matière » subsume l'opposition du lexique et de la syntaxe : le choix du mot (lexique) puis sa position et sa construction (syntaxe) doivent susciter des images et produire des sonorités qui portent à rêver. « Dans les vers », explique Lanson, « le mot est considéré comme une matière artistique, susceptible d'une beauté formelle » ; or la belle prose se sert du mot comme le fait la poésie. Flaubert ne disait pas autre chose : « une bonne phrase de prose

doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore⁴. » Pour Lanson, mais surtout pour Bourget, la césure décisive n'est pas celle qu'inaugure la « modernité » de 1850 ; elle se situe un peu avant, avec le romantisme qui essaya « de transposer en littérature les beautés propres aux arts plastiques⁵ ». Voilà qui explique la situation de Flaubert. Celui-ci peut être considéré comme un « classique », parce qu'il est l'écrivain qui recueille les apports de l'esthétique nouvelle et les intègre dans une « prose » disciplinée, qui respecte les idéaux de clarté et de mesure. Ce faisant, il porte à son point de perfection le romantisme ; il réconcilie la tradition française (classique) avec la modernité cosmopolite (c'est-à-dire anglaise et allemande) du romantisme.

C'est là l'armature idéologique qui sous-tend les commentaires stylistiques de Lanson. Très habilement, et sans avoir l'air de soutenir une thèse, le critique propose une défense et illustration, par Flaubert interposé, de cette « belle prose » qui serait aussi une vraie prose *française*, c'est-à-dire une prose *classique*. Commençons par le vocabulaire. « Depuis Chateaubriand et le romantisme, nos écrivains ont eu le droit et le don de peindre les choses en leurs formes particulières ; et ils en ont si largement usé que le réalisme exact, la couleur locale de l'expression, sont devenus des mérites assez communs » (298). De ce « droit », quel profit Chateaubriand a-t-il tiré ? Lanson qui, apparemment, ne l'aime guère, l'exécute en peu de mots. Car enfin Flaubert vint, le premier, qui sut vaincre le double écueil de la facilité et du « bariolage » :

Une des parties remarquables de l'art de Flaubert, c'est la largeur de la précision. Il est sobre, et il sait faire les sacrifices dont sortent les grands effets. Il dit *des robes à la façon de la ville* : notation courte, négative [...]. Flaubert ne veut qu'esquisser des silhouettes, et de vagues façons de robes prétentieuses, sur lesquels se poseront les détails qui accrocheront l'œil. (265)

La question du lexique est alors décisive, car, note Lanson, « la condition de la prose artistique, c'est l'absolue liberté du vocabulaire », or « l'accumulation des mots scientifiques, techniques ou exotiques embrume le style et étourdit l'esprit » (268-269). Le classique moderne sera donc celui qui sert faire un bon usage de « cette liberté » qui est une conquête de la modernité ; et là encore, Flaubert s'impose comme un maître :

On a souvent cité cette phrase de Flaubert comme un modèle d'absurdité verbale ; le culte du mot précis, à ce point, aboutit, dit-on à cesser de parler français: « dans la quatrième dilochie de la douzième syntagme, trois phalangites, en se disputant un rat, se tuèrent à coups de couteau. » (270)

Lanson, on le voit, prend fait et cause pour Flaubert, contre ses détracteurs ; car le contrat stylistique sur lequel repose l'emploi des termes « rares » n'oblige pas le lecteur à consulter un dictionnaire spécialisé. Les mots grecs « défendent de voir des pantalons rouges », note Lanson, non sans perspicacité. Une fois le risque d'anachronisme conjuré, ce sont les mots « disputant », « rat », « se tuèrent » et « coups de couteau » qui se gravent dans la mémoire du lecteur. Ces mots simples suffisent à rendre le climat brutal de la scène. À la faveur de cet exemple, la notion capitale d'équilibre est introduite ; est *classique* le style qui donne le sentiment qu'entre deux solutions extrêmes, l'écrivain trouve et propose un compromis visant à accroître le plaisir du lecteur. Celui-ci est invité à devenir une sorte de juge, de critique ; les réalisations stylistiques de la phrase « bien écrite » le poussent à évaluer puis à goûter sur pièce, pourrait-on dire, la manière dont le styliste a su intégrer dans sa prose les différents

4 Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852, *Correspondance*, II, Pléiade, p. 135.

5 P. Bourget, « Edmond et Jules de Goncourt », 1885, p. 339.

besoins (esthétiques et cognitifs) du lecteur. Et c'est alors que l'abondance lexicale, de caractéristique d'un style romantique ou prér romantique, devient l'une des pierres de touche de ce « classicisme » nouveau qu'invente Lanson en commentant Flaubert : il « a fait de *Salammbô* un véritable musée d'archéologie grecque et phénicienne ; tout le dictionnaire de civilisation antique y passe, mais avec une sobriété, une sûreté qui sont rarement en défaut » (271). À l'idée de « liberté » (chère aux écrivains romantiques) s'oppose l'imaginaire du « musée » ou du « conservatoire ». Le musée, c'est la demeure des Muses, dont Mémoire est la mère : le style classique rend hommage aux autorités prestigieuses qui le précèdent, le rendent possible – et la première d'entre elles, c'est le « trésor » de la langue ; or un dictionnaire n'est pas autre chose qu'un inventaire raisonné des ressources lexicales d'un idiome. L'écrivain classique moderne doit apprendre, à l'instar de Flaubert, à puiser dans le dictionnaire avec « sobriété » et « sûreté », vertus classiques s'il en est.

À deux reprises, Lanson commente un même exemple de *Salammbô* : « les Nomades regrettaient la chaleur des sables, où les corps se momifient, et les Celtes, trois pierres *brutes*, sous un ciel *pluvieux*, au fond d'un gouffre *plein d'îlots* » (290 et 311). Il s'attache d'abord aux adjectifs : « toute la rudesse barbare de la vie celtique, toute la profonde mélancolie et aussi toute la fine et insinuante beauté du paysage celtique tiennent dans ces trois adjectifs » (290) ; ils sont la couleur, et les noms, le dessin. Flaubert écrit une phrase classique fondée sur l'économie des moyens : « les adjectifs de Flaubert sont tous objectifs et impersonnels », contrairement à ceux de Michelet (291). Le romancier répond ainsi au défi *moderne* de la description (qui doit être précise et évocatrice à la manière d'un tableau) en épurant le romantisme de ces excès « démocratiques » : la liberté d'un sujet lyrique qui se place au centre du texte, et se croit tout permis. Voilà pour la peinture. Mais la musique n'est pas en reste :

C'est le rythme et l'harmonie qui font la souveraine beauté des mots pittoresques assemblés, à la fin d'un paragraphe, dans cette simple ligne que j'ai citée :

Trois pierres brutes, sous un ciel pluvieux, au fond d'un gouffre plein d'îlots.

C'est un effet rythmique, qui dans le morceau de Flaubert que j'ai cité au commencement de ces études, ferme le développement avec une vigueur prodigieuse. « Ainsi se tenait – devant ces bourgeois épanouis – ce demi-siècle de servitude. » Une brève mesure, suivie de deux groupes antithétiques, contenant deux images : l'une matérielle, l'autre morale : c'est une cadence courte et nerveuse. (311)

Lanson reprend ses exemples favoris ; la démonstration s'achève, et le point central de la thèse est en passe d'être acquis. Patientons une page encore, et le mot tant attendu arrive, qui consacre Flaubert comme le maître de la nouvelle « prose d'art » :

Tous les nerfs de Michelet passent dans sa phrase frémissante, sensuelle, électrique, féline. Flaubert enregistre ses images sobres et puissantes dans un rythme ferme, clair, riche sans fioritures, à la fois large et carré, un rythme *classique*, non pas au sens littéraire, mais plutôt au sens que l'histoire de la musique donne à ce mot. (312)

Sur le sens musicologique de ce mot, Lanson n'en dit pas plus ; mais toutes les épithètes qui précèdent (« sobres et puissantes », « ferme, clair, riche sans fioritures, à la fois large et carré ») justifient, au sens le plus littéraire du mot, l'emploi de cette évaluation : « *classique* ». Souligné par Lanson lui-même, ce terme, rapporté à Flaubert, pourrait sembler paradoxal ; mais la critique n'a cessé de montrer à quel point il était légitime. On comprend en quoi consiste le mérite décisif de la prose d'art de Flaubert : elle intervient au point névralgique de

la tradition française pour l'enrichir. En effet, la « phrase du grand siècle », cette phrase éminemment française, tend « à réprimer [toute] opulence sensuelle » ; elle est écrite pour des hommes « plus occupés à se donner, par le style, des jouissances d'esprit que des émotions d'art » (91). Mais cette phrase française risque de s'anémier en en proscrivant les éléments sensibles. Flaubert y réintroduit la chaleur d'un tempérament romantique qui s'est discipliné. Grâce à Lanson, la prose d'art a trouvé son maître – et son canon : la phrase doit être courte et aisée ; et le lexique riche, suggestif et évocateur.

La cause est entendue : la « belle prose » de Michelet est romantique, celle de Flaubert, « classique ». Et les Goncourt ? Ils « n'ont pas été autant qu'ils l'ont cru les créateurs de l'écriture artiste », estime Lanson (305). Dans son étude du substantif abstrait au XIX^e siècle (« une *prodigalité* de lumière se versa du haut du ciel », 278) ou de l'adjectif substantivé (« c'est l'*informe hurlant*. C'est l'*inarticulé parlé par l'indéfini* », 283), le critique cite Hugo ou Michelet ; mais il ignore les Goncourt, eux dont le style est pourtant « fait essentiellement de substantifs et d'adjectifs » (306). Ce choix s'explique :

ils pratiquaient avec constance un impressionnisme exaspéré, dont le principe est de n'employer que des mots intenses et de les juxtaposer dans la phrase en rejetant tout ce qui ne serait que liaison logique, tous les intermédiaires qui amortiraient et foudraient les tons. (305)

On reconnaît l'analyse de Bourget sur le style de la décadence, où le mot est traité comme une beauté autonome, et où la beauté grammaticale et logique des liaisons est ignorée. Une autre raison explique le mépris de Lanson à l'égard des Goncourt : la thèse du critique veut que ce soit l'ensemble de la prose moderne depuis le romantisme, et non exclusivement celle de Goncourt, qui est devenue une prose d'art : « les écrivains au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles expriment leurs idées en logiciens ou en orateurs, en poètes ou en peintres, selon son tempérament » (318). À ces époques révolues, l'écrivain recevait son inspiration d'une « institution transcendante » ; l'objet à représenter lui est donné par la raison, par la rhétorique, par le cœur ou par la réalité elle-même. Au contraire, entre l'écrivain et son sujet, le XIX^e siècle interpose « l'idée d'une manière, d'un procédé d'art ou d'un effet d'art à obtenir, plus précisément l'idée d'un autre art auquel la littérature s'efforce de s'assimiler » (318). Partant du même postulat esthétique, Flaubert et Goncourt s'opposent cependant par leur manière de mettre en œuvre le programme de la modernité. Soient ces deux morceaux descriptifs (car la description est le lieu où s'investit par prédilection « la prose d'art »). Pourquoi le premier, et non le second, peut-il prétendre constituer un modèle de prose d'art classique ?

La lune se leva au ras des flots, et, sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs brillaient : le timon d'un char dans une cour, quelque haillon de toile suspendu, l'angle d'un mur, un collier d'or à la poitrine d'un dieu. Les boules de verre sur les toits des temples rayonnaient, çà et là, comme de gros diamants. Mais de vagues ruines, des tas de terre noire, des jardins, faisaient des masses plus sombres dans l'obscurité, et, au bas de Malqua, des filets de pêcheurs s'étendaient d'une maison à l'autre, comme de gigantesques chauves-souris déployant leurs ailes⁶.

Le ciel est devenu d'un bleu sourd, d'un bleu de linge, mettant comme un reflet déteint sur le luisant des parapets polis par la main du passant... L'eau de la Seine va, une eau qui paraît ne pas aller ; elle est d'un ton vert, décoloré, du vert neutre qu'ont les eaux aveugles dans un souterrain. Là-dedans, un peu de rose tombe d'une arche de pont rouillée, et une ombre se

⁶ G. Flaubert, *Salammbô*, 1862, cité par Lanson, *L'art de la prose*, p. 319.

noie, une grande ombre descendue du haut de Notre-Dame, comme un grand manteau dégrafé qui glisserait par derrière⁷...

Commentant Flaubert, Lanson fait observer que « le personnage essentiel que glorifie ici la peinture, c'est la lumière » ; c'est elle « qui fait l'objet de sa description, qui en fait l'unité ». Voilà le mot qui décide de tout : pour créer cet effet « classique » d'unité, aussi cher à Lanson qu'à Flaubert, il faut que la grammaire « domine » le lexique. Acquière une valeur « structurelle » l'opposition du passé simple et des imparfaits, qui développent l'indication chromatique initiale ; mais aussi l'opposition de l'article indéfini et du défini : les premiers donnent l'impression d'ensemble, encore floue, (« des points lumineux, des blancheurs ») que l'énumération vient ensuite préciser : « le timon d'un char », « l'angle d'un mur », « la poitrine d'un dieu ». Pour rendre « lisible » et donc « intelligible » la structuration de l'espace, la « prose d'art » classique a besoin de mots de liaison : la conjonction « mais » distingue les parties éclairées et les taches sombres du tableau ; presque toujours suivi d'un circonstant scénique, le « et » relie, c'est-à-dire sépare et articule, les différents « lieux » dont le regard prend successivement connaissance. Les verbes intransitifs (« brillaient » et « rayonnaient ») cèdent la place à « faisaient », « s'entendaient de... à... », « déployant » : grâce à leurs propriétés de construction, ces verbes peuvent montrer (ou suggérer) les « rapports » par lesquels la perception organise le réel. L'œil de Flaubert est donc à la fois esthète et rationnel. Le rythme de la phrase signale les opérations de l'esprit occupé à traiter les données visuelles qui s'offrent à la contemplation : « sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs brillaient. » Une fois saisie la totalité, « la ville », la conscience perçoit des « traits » saillants dont la phrase présente l'analyse : « des points lumineux, des blancheurs ». Dans une perspective classique, le rythme est, tout autant qu'une réalité esthétique, la tentative de « traduire » le travail de l'intelligence cherchant à identifier des substances et à caractériser leurs rapports.

Rien de tout cela, on s'en doute, dans la prose des Goncourt. Bourget remarque, comme tout un chacun, que la répétition est le moteur de la progression phrastique : « bleu / bleu », « eau / eau », « vert / vert », « ombre / ombre ». Comme le montre l'adverbe « là-dedans » ou le modalisateur « comme » (« mettant comme un reflet »), l'objet semble se dérober ou se dissoudre au fur et à mesure que le regard « artiste » tente non de le fixer mais d'en dégager le « détail » qui présente, selon lui, le plus grand intérêt esthétique. C'est pourquoi les verbes les plus évocateurs sont des participes passés ; ceux-ci ne retiennent d'un processus vivant que le résultat, comme si l'essentiel des relations entre les choses échappait à la prise du peintre : « reflet déteint », « ton décoloré », « arche rouillée », « manteau dégrafé ». L'emploi absolu domine, et rares sont les compléments des participes : « parapets polis par la main du passant », « ombre descendue du haut de Notre-Dame ». Les verbes sont pauvres : « est », « est devenu », « va » ; et quand le verbe est précis (« tombe », « se noie »), c'est alors que l'objet s'estompe au profit d'une pure impression chromatique : « un peu de rose » (mais quoi au juste ?), « une ombre ». Le « manteau » qui se dégrafe ne révèle rien à l'œil qui le perçoit, si ce n'est le procès dont il est le siège. Flaubert est classique parce que la langue reste pour lui l'apanage d'un esprit veut se rendre maître et possesseur de sa propre vision. En revanche, les Goncourt ne peuvent pas être classiques, car ils peignent le monde tel qu'il apparaît à un esprit conscient de ses défaillances cognitives et incapable ou insouciant de les surmonter. Engendrée par la contemplation incomplète des sensations, l'inquiétude de l'artiste ne peut être conjurée que par l'approfondissement de quelques sensations saillantes. « Est classique ce qui est sain, romantique ce qui est malade », disait Goethe. Sans doute Lanson devait-il estimer que le rôle d'un professeur était de guider ses lecteurs et ses disciples vers la

⁷ Cité par P. Bourget, « Edmond et Jules de Goncourt », p. 337.

santé, et non vers la maladie.

C'est à ce compromis entre valeurs classiques et modernes que se reconnaît l'esthétique de Flaubert. Unissant dans une même admiration Boileau et Hugo, le maître déclare qu'« il n'y a *qu'un Beau*⁸. » Mieux : le principe classique de la compatibilité des universaux est énoncé avec toute la fermeté souhaitable : « quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le Faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste, qui était la seule et qui est, en même temps, harmonieuse⁹ ». Ce qui est juste pour l'oreille est vrai pour l'esprit ; la réversibilité des valeurs est à la fois nécessaire et parfaite. C'est pourquoi la poétique de Flaubert est une poétique de l'ordre, compatible avec le goût classique : le travail (épuisant, infini) n'a de sens que s'il se réfère à un idéal universel qui transcende l'écriture. Entre cet idéal et l'artiste qui le comprend, aucune médiation institutionnelle ne peut prétendre s'interposer, et surtout pas la rhétorique. Cela ne signifie nullement que Flaubert ignore les procédés légués par la tradition, ou qu'il les méprise ; mais il « invente » la figure de l'écrivain maître absolu de sa phrase. « Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme et le fond, je soutiendrai que ce sont deux mots vides de sens¹⁰. » Proust ne dira pas autre chose : mais la rhétorique, elle, dissocie soigneusement le fond – le sujet à traiter – et le jeu de formes à adopter en fonction des circonstances concrètes du discours. L'idée moderne de style amalgame le propos, le locuteur et la forme du texte en excluant le public, sommé de reconnaître *a posteriori* la « beauté » et la « vérité » de la vision qu'engendre le style, cette réalisation irréductiblement individuelle. Flaubert a créé le modèle d'une alliance entre esthétique moderne (fondée sur les prérogatives inaliénables de l'artiste) et écriture classique (qui manifeste le primat de la raison dans le rendu de la sensibilité). C'est ainsi que la transcendance classique rencontre et s'incorpore la subjectivité romantique. Flaubert est classique par la discipline qu'il s'impose ; mais il est aussi moderne, en ce qu'il s'arroge le droit de choisir les contraintes qui conviennent à son art et de déterminer dans quelle mesure il les respecte. C'est pourquoi, comme on l'a vu plus haut (p. 000), Flaubert affirme aussi bien la nécessité de la correction de la langue que la prééminence du style sur toutes les prescriptions de la langue : car c'est l'écrivain incarne, à ses propres yeux du moins, l'idéal de la perfection de la langue.

Les paradoxes de l'archaïsme grammatical

La lecture de Lanson reste irremplaçable. Si le mot *classique* peut être employé pour Flaubert, c'est bien sûr à cause d'un certain nombre de « faits » langagiers qui permettent de repérer les tendances du travail que le styliste s'impose pour créer un tel effet de prose. Mais c'est aussi parce que ces traits correspondent à la volonté du critique et, à travers lui, de toute une époque, d'y reconnaître les valeurs jugées caractéristiques de l'esthétique classique. Le verbe « reconnaître » implique la conscience d'une durée historique longue : l'âge dit « classique » peut être envisagé comme un héritage à revendiquer parce qu'il appartient à un passé à la fois définitivement révolu et toujours détenteur de normes appréciables. Par cette étiquette, on cherche donc aussi bien à caractériser des textes qu'à définir un mode de lecture. Cet effet repose sur la coexistence de deux « attitudes » fondamentales. La première valorise l'ordre (et l'effort de mise en ordre) que produit la raison ; est *classique* tout imaginaire intellectuel qui estime que l'esprit peut appréhender dans leur vérité profonde des phénomènes complexes, voire les lois qui en expliquent l'apparition. La seconde est une

8 G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 7 septembre 1853, *Correspondance*, II, p. 427.

9 G. Flaubert, lettre à George Sand, 10 mars 1876, *Correspondance*, V, p. 26.

10 G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 18 septembre 1846, *Correspondance*, II, p. 352.

axiologie, fondée sur l'idée de hiérarchie des valeurs : dans cette perspective, toute pratique langagière individuelle ne vaut que par sa révérence à l'égard de ce qui la surplombe : la langue, la communication, le sens, le monde, etc. Ce faisceau d'« idéologèmes » s'engrène sur un faisceau formel de « traits » qu'il faut maintenant inventorier. Or, la perception du

caractère classique d'une prose du XX^e siècle met en œuvre deux grands types de critères langagiers. Le premier, c'est la présence dans un texte de termes ou de tours perçus soit comme des archaïsmes, c'est-à-dire comme des emprunts à un état de langue révolu, soit comme des procédés relevant d'une langue écrite surveillée, soutenue, qui exhibe son statut de « quasi langue morte ». Mais ce critère non seulement ne suffit pas à épuiser la description de l'effet « classique » d'une prose, mais il peut même aller contre la création d'un tel effet, dès lors qu'il ne s'autorise pas du second critère, stylistique et non lexical ou grammatical cette fois : le régime de la « clarté », si continûment invoqué dès qu'il s'agit de caractériser une prose classique.

Nous partions donc d'un paradoxe, c'est que l'on a souvent catégoriquement refusé l'étiquette de « classiques » aux écrivains qui recourent le plus volontiers à des traits langagiers attestés aux XVII^e et XVIII^e siècles et sortis d'usage. Un des cas les mieux connus est celui de Georges Bernanos. Alors même que son premier roman, *Sous le soleil de Satan* (1926), emprunte constamment à la langue classique, les critiques, à sa parution, soulignèrent combien son écriture (phrases obscures, prolixité, préciosité, ornementation superflue...) représentait l'inverse même de la « belle langue », du français littéraire tel qu'on se le représente à l'époque et dont l'idéal sert de base évaluative. Bien que si volontiers archaïsant, Bernanos ne serait pas « classique » (il faudra attendre le *Journal d'un curé de campagne* en 1936 pour que cette qualité lui soit attribuée), par manque de précision, de sobriété, et de concision. Alambiquée et volontiers métaphorique, l'écriture de Bernanos ne serait pas pleinement « française », mais baroque et romantique¹¹. Or, l'écriture de *Sous le soleil de Satan* puisse presque constamment dans un fonds évident de la classique : remontée du pronom devant l'auxiliaire (« il y va succomber »), ordre des particules négatives avec l'infinitif (« ne les connaît jamais »), emploi du relatif *où* pour renvoyer à un humain (« cet homme étrange, où tant d'autres se déposèrent comme d'un fardeau »), emploi de *quelqu'un* avec complément (« quelqu'un de ces hommes »), emploi de *qui* pour *qu'est-ce qui* (« Sa stupide patience laisserait le bourreau. Mais qui pourra laisser jamais celui-là qui l'observe, invisible, et se satisfait de son agonie? »), chute du *ne* dans l'interrogation (« Ai-je point troublé ce cœur¹² ? »), etc.

La présence de tours empruntés à la langue du XVII^e siècle ne suffit donc pas, loin s'en faut, à inscrire un texte dans un régime d'écriture « classique », dès lors que ce texte ne respecte pas les impératifs stylistiques assignés à ce régime. Mieux encore, la surreprésentation de tours véritablement « classiques », comme chez Bernanos, contribue précisément à faire que ce texte ne puisse plus répondre à de tels impératifs et, de ce fait, recevoir l'étiquette même de « classique ». En revanche, on accordera bien volontiers celle-ci, par exemple, à *La chute* d'Albert Camus (1956), dans laquelle on chercherait en vain des tours ou des termes anciens. On vérifiera encore la chose chez un auteur comme Georges Bataille, généralement donné comme l'exemple même du style « gauchi », c'est-à-dire

11 Un critique alla jusqu'à dire que ce livre semble « traduit du russe ou du danois » (voir Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926- 1936*, Pléiade, 1980, p. 88).

12 Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, 1926, *Œuvres romanesques*, Pléiade, successivement p. 236-237, 200, 242, 236, 275 et 141.

relevant d'une esthétique du « mal écrire », et cela alors même que certaines de ses œuvres puisent volontiers dans la langue des XVII^e et XVIII^e siècle. Outre certaines tournures ponctuelles, à la frontière du lexique et de la syntaxe, comme l'emploi de *penser* pour *faillir* (« je pensai vaciller mais je marchai¹³ »), la critique a pu relever dans le cycle *Divinus Deus* (1939-1955) de nombreuses constructions emblématiques de la langue du XVII^e siècle : recours fréquent à la structure *de + infinitif* à valeur causale (« de l'imaginer, je devins fou »), absence de *en* devant le gérondif (« je tremblai l'acceptant »), remontée du pronom (« Je n'y pouvais croire »), l'emploi « latin » des participes passés (« Devant une terrasse rangée¹⁴ »)...

Il arrive certes que le régime « classique moderne » non seulement s'accommode de l'archaïsme, mais que certains tours anciens, s'ils restent discrets, aient valeur de marqueurs de ce régime ; on ne sait plus alors s'ils valent par leur ancienneté ou parce qu'ils inscrivent tout simplement le texte dans la norme haute. On pensera d'abord aux formes passées du subjonctif (imparfait et plus-que-parfait) qui ne seront pleinement considérées comme désuètes qu'à partir des années 1950. On pensera aussi au déplacement du pronom complément d'un infinitif, dont nous avons déjà souligné la fréquence chez Bernanos ou Bataille. Sans doute, est-il symptomatique, à cet égard, que le jeune Camus, écrivant un article sur André Malraux en 1934 ne procède qu'à une seule modification au manuscrit, celle qui transforme un « il ne peut la suivre » en un « il ne la peut suivre¹⁵ », comme si cette unique modification suffisait à changer le régime stylistique de sa prose.

On pourra affiner ces remarques en prenant pour point de départ un cas précis, la question de la négation, qui permet de construire un *continuum* stylistique des usages de l'archaïsme et de poser le problème du rapport entre archaïsme et écriture classique. Le chapitre que Maurice Grevisse est, de fait, fort intéressant¹⁶ : les « emprunts » à la langue du XVII^e siècle ne manifestent pas tous avec la même évidence leur connotation « archaïsante ». Quand le tour a disparu y compris de la langue écrite surveillée, c'est-à-dire de l'usage le plus conservateur, l'effet d'archaïsme ne peut plus être contesté : l'intention d'imiter un tour classique est manifeste. En écrivant : « ni lui, ni sa femme, ni M^{me} Justel n'avaient pas dû y donner cours », ou « la grâce ni la poésie ne sont pas ses objets », ou encore « le temps ni les victimes ne se ressemblent pas », Paul Bourget, Paul Valéry ou les frères Jérôme et Jean Tharaud (§ 974) reproduisent fidèlement une construction bien attestée dans la langue classique. D'autres tours peuvent être mentionnés, comme *pas* ou *point* associés à un autre mot négatif (« je n'ai pas besoin d'aucune preuve », écrit Claudel ; § 979), ou comme l'ordre archaïsant des particules négatives de part et d'autre de l'infinitif (Grevisse cite Mauriac, Camus et Gide : « cette vieille se meurt de ne posséder plus son fils », « pour ne paraître pas avoir peur », « et ne saurait l'inventer pas toujours », Grevisse, § 980 b). À propos de la suppression du *ne* après le coordonnant *ni*, Grevisse rapporte un jugement significatif d'Émile Littré : cet « archaïsme » serait « tombé en désuétude » et devrait être « considéré comme une faute » (§ 975), ce qui n'empêche pas Maurice Blanchot d'écrire : « jugement inné qui n'altère pas la pureté de l'émotion profonde, ni la délaie » (§ 975). Littré distingue donc deux régimes de l'archaïsme ; le premier est licite parce que reconnaissable comme tel ; le second est nommé, au risque de la tautologie, un archaïsme « tombé en désuétude » ; il viole le

13 Georges Bataille, *Madame Edwarda*, 1939, *Romans et récits*, Pléiade, p. 333.

14 *Ibid.*, p. 334, pour tous ces exemples.

15 Albert Camus, « À propos d'André Malraux », 1934, *Œuvres complètes*, IV, Pléiade, p. 1333.

16 Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, Bruxelles, Duculot, 1993 (édition refondue par André Goose) ; je renvoie à cet ouvrage en indiquant la section entre parenthèse précédée de §.)

sentiment « ordinaire » de la grammaticalité et risque de passer pour une faute. Mais la frontière entre ces deux types d'emploi est incertaine. L'archaïsme apparaît comme un lieu de tension où deux valeurs également respectables peuvent entrer en conflit : d'une part, le souci de conserver, sous la forme de l'hommage érudit, les formes anciennes de la langue ; et d'autre part, le respect des normes de correction validées par l'usage contemporain de l'écrivain. En revanche, il y a des constructions que Grevisse ne traite jamais comme des « archaïsmes » mais comme des marques propres à ce qu'il appelle la « langue littéraire », qu'il oppose à « la langue ordinaire », et assimile « la langue écrite d'aujourd'hui », ou encore « la langue soignée », sans la confondre avec la langue des écrivains. Quels sont ces traits ? Le fait de n'employer qu'un seul *ni* au lieu de deux (comme chez Camus : « vous ni personne n'avez qualité pour juger », § 974) ; mais surtout l'emploi du seul *ne* au lieu de la négation complète, l'emploi de mots négatifs dans leur sens originellement positif, l'emploi puriste de « il n'est » préféré à « il n'y a pas »... Tous traits largement représentés dans la littérature « conservatrice » du XX^e siècle, et dont on trouverait, par exemple, des exemples chez Bataille : « il n'importe si... », « Rien pouvait-il être épargné à l'homme ? », « il n'est rien de plus suppliciant¹⁷ ».

On peut donc ébaucher un spectre des usages de l'archaïsme grammatical dans les proses classiques du XX^e siècle. Le premier cas est celui où le tour, plus répandu à l'âge classique qu'aujourd'hui, se maintient dans la langue écrite sans être propre aux textes littéraires (l'exemple canonique est l'omission du second élément de la négation). Le deuxième est celui où l'archaïsme entre dans la série des marques de la littérarité: l'écrivain imite une structure grammaticale caractéristique de l'âge classique ; elle n'est plus en usage dans la langue écrite surveillée, mais reste prégnante dans la mémoire lettrée. Mais, on l'a vu, ce type de pratique se révèle assez risqué ; il peut ne pas rencontrer l'écho favorable escompté, même chez un lecteur cultivé, soit que ce dernier considère l'archaïsme au mieux comme « insolite », au pire comme une « faute », sinon comme une « coquetterie d'auteur » (c'est le jugement de Grevisse sur cette phrase de Gide : « rien plus n'en défendait l'entrée », § 979 a). L'archaïsme entretient donc des relations complexes avant l'effet de prose classique ; il faut pousser plus loin l'enquête...

Prose classique et registre lexical élevé

Prenons alors un second point de départ : la langue d'un des écrivains du XX^e siècle à laquelle on accorde le plus volontiers l'étiquette de classique: Marguerite Yourcenar. Pour comprendre au plus près ce que la critique entend par cela (et c'est peut-être cette caractérisation qui lui valut d'être la première femme à entrer à l'Académie française en 1980¹⁸), on pourra concentrer encore l'analyse sur un texte, *Anna, soror...* (1931), que l'auteur a fait paraître une nouvelle version en 1981. Relevées et étudiées dans une perspective sémiotique par Marie Poix-Tétu, les quelque mille variantes (sans compter la ponctuation) des

17 G. Bataille, *Ma mère*, 1955, *Romans et récits*, p. 821 ; « Préface à *Madame Edwarda* », 1955, *ibid.*, p. 322 et 321.

18 La seconde sera Jacqueline de Romilly en 1988, autre étendard d'un rapport « classique » à la langue. De fait, à l'exception de Florence Delay (2000), les femmes (Hélène Carrère d'Encausse, 1990 ; Simone Veil, 2008) seront désormais accueillies à l'Académie pour une œuvre essayistique caractérisée par une langue si ce n'est classique, du moins normée.

deux versions d'*Anna, soror...*¹⁹ témoignent du travail de correction effectué par Yourcenar, et permettent de comprendre les exigences d'une esthétique classique et les choix que sa radicalisation impliquent. On s'en doutera après ce que nous venons de dire : dans cette prose réputée pour sa haute tenue littéraire, les archaïsmes sont fort rares. Il s'agit essentiellement de fait lexicaux. ainsi Yourcenar avait-elle d'abord écrit « la réussite était médiocre » (*AS1* 192) avant de corriger par « le succès en fut médiocre » (*AS2* 14) : la couleur archaïsante du mot *succès*, pris ici au sens qui était le sien dans la langue du XVII^e siècle est renforcée par le passage de l'imparfait au passé simple. Mais le procédé reste exceptionnel. Du point de vue syntaxique, la moisson n'est guère plus riche. Certes, « Ainsi que Don Alvare s'y était attendu, Donna Valentina, toujours soumise, ne fit aucune objection » (*AS1* 192) devient « contrairement à quoi Don Alvare s'était attendu, Valentine n'éleva aucune objection » (*AS2* 13) : la deuxième version introduit donc ici un tour très nettement archaïque. Mais le fait est rarissime ; mieux encore, à la périphrase « s'allait coucher » (*AS1* 193) sera préféré le tour plus neutre « se couchait » (*AS2* 16).

La rareté des archaïsmes dans *Anna, soror...* ne doit pas faire oublier la prédilection de Yourcenar pour les marques du haut registre. Ainsi le subjonctif présent de la première version est-il souvent évincé par la forme d'imparfait : « Il craignait qu'elle s'enfuit, et davantage qu'elle ne s'enfuit pas » (*AS1* 222- 223) laisse place à « qu'elle prît la fuite, et davantage qu'elle restât » (*AS2* 55). Malgré son recours fréquent aux formes désuètes du subjonctif, l'écrivain sait aussi « déraider » sa prose : « L'homme ignorait qu'elle existât » (*AS1* 196) se transforme en « l'homme en ignorait l'existence » (*AS2* 20) ; « Anna qui tenait à ce que les livres de sa mère fussent rangés » (*AS1* 211) s'assouplit en « qui tenait à ranger les livres de sa mère » (*AS2* 38). Plus soutenu que « ce » ou « cela » en raison de son emploi dans des constructions purement classiques (« il m'ennuie de » ; « il me fâche de »), le pronom neutre « il » remplace « ce » dans « “Est-il bien nécessaire d'apprendre au peuple la façon de vos baisers ?” » (*AS1* 221 ; *AS2* 52), alors qu'il s'agit d'un passage au discours direct, censé refléter un usage oral donc plus spontané de la langue. Notons enfin, parmi bien d'autres exemples, que Yourcenar efface à plusieurs reprises la préposition « en » dans le gérondif (« [en] choisissant les meilleurs pavés », *AS1* 203, *AS2* 27).

« Presque toutes mes corrections de 1980 ont consisté à assouplir certains passages » remarque Yourcenar (*AS2* 109). Mais, on l'a vu, ce commentaire n'est pas tout à fait exact. Certes, les corrections ne visent pas à renforcer, de manière uniforme, la couleur archaïsante d'une langue déjà très soignée. Il n'en reste pas moins que, même dans un passage dialogué, Yourcenar témoigne de sa prédilection pour le registre haut. Elle remplace le verbe « attriste » par un équivalent nettement plus littéraire : « “Mon frère, si ce voyage vous afflige, notre père ne vous forcera pas” » (*AS1* 213 ; *AS2* 41). Par ailleurs, et c'est là l'essentiel, le procès « assouplir » ne rend pas justice à la subtilité des calculs et des compromis qui interviennent dans le travail de relecture, en particulier concernant le lexique. La règle décisive s'énonce ainsi : pour l'écrivain classique, la montée en registre coïncide toujours avec un effort de précision référentielle accrue. Loin d'être considérés comme un ornement de la prose ou, pire, comme une obstacle à la prise en compte de la réalité, la rareté du mot, le prestige que lui confèrent son étymologie latine, son emploi par les meilleurs auteurs ou son inscription dans une « histoire » longue de la langue, offrent à l'écrivain classique la garantie d'une saisie à la fois plus fine et mieux assurée du monde. C'est du moins la perspective qui se dégage des corrections lexicales d'*Anna, soror...* Il arrive que la seconde version ne fasse que renchérir

19 Pour la version d'*Anna, soror...* de 1981, je renvoie à l'édition Folio (désormais *AS2* suivi du numéro de page) ; pour la version de 1931, je renvoie à la reprise qu'en donne Marie Poix-Tétu (2001 ; désormais *AS1* suivi du numéro de page).

sur la littérarité du texte. Ainsi la « race mêlée d'Arabe » (ASI 198) d'un gentilhomme espagnol devient-elle une race « mâtinée de sang More » (AS2, 21-22), la métaphore animale donnant un surcroît d'élégance à la formulation. De même, la phrase « Donna Anna, prise de ces scrupules de pudeur qui s'exagèrent, chez les filles pieuses, à l'époque de la puberté, baissait les yeux » (ASI 191) se transforme en : « Anna baissait les yeux avec cette pudeur qui s'aggrave encore, chez les filles pieuses, aux abords de la nubilité » (AS2 13) : dans les deux versions se maintient l'analogie entre le cas singulier (« Anna ») et le type (« les filles pieuses »), sur quoi repose la psychologie classique ; mais l'insertion d'un groupe adjectival étoffé entre le sujet et le verbe est supprimée au profit d'une élévation du registre. Strictement physiologique, l'expression « l'époque de la puberté » cède la place à la métaphore spatiale des « abords » complétée par le mot recherché de « nubilité » ; ainsi récrit, le groupe peut servir de clausule. Ailleurs le mot le plus simple, « fois », Yourcenar préfère et substitue le mot « reprises » (ASI 215 et 216, AS2 44 et 46). Ailleurs encore, la question du registre devient secondaire, et c'est le souci du mot juste qui l'emporte : « son assiduité aux églises » (ASI, 190) devient « son assiduité aux offices » (AS2, 13) ; « les semaines qui précèdent Pâques » (ASI 189) devient « le Carême » (AS2 9), etc. Mais il n'y a pas que des mots abstraits qui fassent l'objet des scrupules de l'écrivain ; à maintes reprises, la réécriture de 1980 assigne à la langue de l'écrivain une évidente fonction de conservatoire lexical. En 1980, pour ne prendre qu'un exemple, Yourcenar introduit le mot « coche » pour alterner avec « carrosse » (ASI 206, 208, AS2 33, 35). Pour les mêmes raisons, Yourcenar n'hésite pas à sacrifier une belle figure, en l'occurrence un chiasme (« la grande salle délabrée où quelques meubles [...] restaient comme *d'opulents témoignages d'une époque abolie* », ASI 205, je souligne) pour insérer un mot technique devenu rare : « la grande salle délabrée [...] meublée seulement de quelques coffres *aux ais disloqués* » (AS2 31). Ignoré en 1931, « embrasure », terme semi technique, fait son apparition en 1981 : « aux profondes fenêtres », (ASI 191) devient « aux profondes embrasures des fenêtres » (AS2 13) : le groupe est désormais plus compliquée mais le gain heuristique a dû sembler si net à l'écrivain qu'elle réemploie ce mot, sacrifiant la légèreté au souci presque éthique d'exactitude (voir ASI 201 et AS2 25, ASI 217 et AS2 47). C'est pourquoi « arrivée au premier étage » (ASI 200) devient « arrivée au palier du premier étage » (AS2 24) ou « renversée sur son siège » (ASI 222), « sur le dossier de son siège » (AS2 54). Obsession maniaque ? Peut-être ; mais là se découvre une des caractéristiques de la prose classique : le pouvoir de désigner les choses au monde s'allie au désir de déployer toutes les richesses lexicales de la langue.

À de rares exceptions près, la correction allie donc le surcroît de pertinence référentielle et la montée du registre. En corrigeant « ses fréquentations de la cour et des tavernes » (ASI 216) par ses « accointances » (AS2 46), il semble que l'écrivain procède à un double calcul. Plus rare, plus littéraire en raison de sa relation avec le verbe « accointer », quasiment sorti d'usage, « accointances » est en outre plus riche d'un point de vue sémantique : à la notion de « relation », déjà présente dans *fréquentations*, *accointances* ajoute l'idée d'une solidarité à la fois utile et un peu suspecte, comme celles qui existent entre les membres d'une société secrète. Mais cet effort de précision lié à l'usage du haut registre est particulièrement net pour les verbes (« les funérailles eurent lieu », ASI 209, devient « les funérailles furent solennisées », AS2 36, etc.), les adjectifs (« une femme assez sale » ASI 202, devient « une femme dépoitraillée », AS2 27, etc.) et les prépositions (« tout occupée de Dieu », ASI 214, devient « tout occupée en Dieu », AS2 43). La cohérence de ces choix stylistiques s'affirme dans les moindres détails. Yourcenar avait écrit en 1931 « préparer des simples », mais on cultive, on cueille des simples, on ne les prépare pas. Le manquement à l'idéal classique de netteté est avéré ; pour compenser la perte littéraire liée à la couleur du mot « simples », plus rare que le banal « remèdes » auquel elle finit par se résigner,

Yourcenar relève le niveau du verbe introducteur et on lit en 1981 : « confectionner des remèdes » (*AS2* 15).

Le goût de Yourcenar pour le registre soutenu, pour le mot rare et précis contribue à donner à sa prose cet aspect de « perfection classique » qui agace ou ravit le lecteur. D'autres traits entrent en jeu. L'antéposition des adjectifs est très souvent pratiquée : « épaisses murailles », « infinie solitude », « vain espoir », « fade odeur », « brusque disgrâce », « vagues récits », « grise forteresse », « singulières idées », « inanes efforts », « lugubre diversité des fautes »... (*AS2* 9, 32, 34, 34, 41, 54, 58, 60, 64, 66...). La tendance est encore accentuée par les corrections : « gravité singulière » (*ASI* 190) devient « singulière gravité » (*AS2* 10) ; « pour fonction principale » (*ASI* 209) devient « pour principale fonction » (*AS2* 36) ; « des conciliabules mystérieux » (*ASI* 216) devient « de mystérieux conciliabules » (*AS2* 46), etc. Des épithètes facilement hyperboliques sont supprimées dans la version définitive : « vent éternel », « colonnade géante », « énorme lit », « immense couche », « table terrifiante »... (*ASI* 194, 195, 201, 204, 209).

En régime classique, les figures se doivent d'être sobres et motivées ; là encore, les exigences de la rationalité contraignent l'expressivité. Très souvent, c'est simplement un mot abstrait qui poétise la référence au réel et la prose « classique », chez Yourcenar et chez tant d'autres, s'ouvrent à des tours auxquels nous a habitués la fin du XIX^e siècle (voir p. 000-000). Dès 1931, on lisait « quelques hautes herbes poussaient autour de cette fraîcheur » (*AS2* 29), c'est-à-dire, par métonymie, autour d'une source. Yourcenar se plaît encore à évoquer « la transparence des sardoines » (*AS2* 13), « la noirceur limpide du ciel » (*AS2* 23) ou « l'obscurcissement brusque du crépuscule » (*AS2* 15). Le substantif intellectualise la perception en créant un mot abstrait à partir d'une qualité concrète du référent, et la prose classique a vite intégré ce tour artiste. Inversement, le régime classique use de l'image pour donner aux réalités abstraites la saveur concrète des choses : « la bourrasque rejetait derrière lui ses craintes comme les plis d'un long manteau » (*AS2* 27). L'esprit qui veut percer la raison d'être des choses ne doit pas être dérouté par l'image mais comblé par elle. On reconnaît la « leçon » de Flaubert ; de fait, les deux exemples qui suivent présentent la perfection formelle des belles phrases du maître normand :

Des tas de raisins déjà confits dans leur propre suc engluaient le carrelage à la moresque, fréquenté des mouches. (*AS2* 14)

et les années de Valentine se partageaient entre les domaines mélancoliques que son mari possédaient en Calabre, le couvent d'Ischia où elle passait le Carême, et les petites chambres voûtées de la forteresse où pourrissaient dans des basses-fosses les suspects d'hérésie et les adversaires du régime. (*AS2* 10)

Dans le premier cas, la succession des verbes (« déjà confits », « engluaient », « fréquenté ») déploie les différentes phases d'une trame temporelle ; nettement distingués, les procès n'en sont pas moins saisis dans la manière dont ils interagissent les uns avec les autres et atténués par la forme choisis (des participes, un imparfait). La présence du réel est rendue par les substantifs : « raisins », « suc », « carrelage », « mouches ». L'armature logique de la phrase relie, grâce à la construction des verbes, les éléments épars du monde. Dans le second cas, le rythme traduit encore plus nettement le pouvoir de la pensée, s'efforçant de se rendre homogène au matériau fluent d'une existence : la préposition « entre » régit trois substantifs ; la clause rappelle l'arrière-plan historique, évoqué par le rythme binaire et le nom « basses-fosses ». L'hypallage (le qualificatif abstrait « mélancoliques » est rapporté au nom concret de

« domaines ») fait percevoir l'invisible continuité entre l'état des personnages et le cadre de leur existence. Lanson n'avait pas tort, qui faisait de la phrase sobre de Flaubert l'étendard de la prose classique du siècle à venir.

Les quatre composantes d'une écriture classique du XX^e siècle

Sans doute disposons-nous d'assez de données et de recul pour mettre au jour les éléments qui permettent d'appréhender la diversité des proses classiques du XX^e siècle. Le principe de « variété » est confié au rythme et à l'ordre des mots. Le schéma « sujet verbe complément » détermine le style sec dont Yourcenar offre un exemple : « Elle lui fit pitié. Il eut honte de lui-même. Il s'en voulut de ne pas assez l'aimer. Ils reprirent leur vie d'autrefois » (AS2 37). L'absence de liens entre les phrases, le refus de la subordination ou de la coordination à l'intérieur des propositions donnent un caractère dépouillé à ces propositions au passé simple. Une telle austérité ne peut se maintenir trop longtemps sans lasser. L'insertion de constructions détachées à gauche ou à droite du noyau propositionnel permet de varier le schéma de la phrase. Quand ces constructions s'intercalent entre le sujet et le verbe, ou bien entre un support syntaxique et son complément, l'effet de disjonction ainsi créé donne à la phrase un surcroît de littéarité. L'alternance de la phrase simple et de la phrase simple étoffée (comprenant des constructions détachées), de la phrase simple et de la phrase complexe, ou encore de la phrase neutre et de la phrase emphatique, constitue la règle de base de la composition du paragraphe en régime classique. Soit l'ouverture de *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano (2007) :

Des deux entrées du café, elle empruntait toujours la plus étroite, celle qu'on appelait la porte de l'ombre. Elle choisissait la même table au fond de la petite salle. Les premiers temps, elle ne parlait à personne, puis elle a fait connaissance avec les habitués du Condé dont la plupart avait notre âge, je dirais entre dix-neuf et vingt-cinq ans. Elle s'asseyait parfois à leur table, mais, le plus souvent, elle était fidèle à sa place, tout au fond.

Elle ne venait pas à une heure régulière. Vous la trouveriez assise là très tôt le matin. Ou alors, elle apparaissait vers minuit et restait jusqu'au moment de la fermeture. C'était le café qui fermait le plus tard dans le quartier avec Le Bouquet et La Pergola, et celui dont la clientèle était la plus étrange. Je me demande, avec le temps, si ce n'était pas sa seule présence qui donnait à ce lieu et à ces gens leur étrangeté, comme si elle les avait imprégnés tous de son parfum.

Voilà un modèle composition classique moderne. Dans le premier paragraphe, le pronom *elle* assure à lui seul la continuité thématique ; il est le sujet unique des six verbes dans les propositions indépendantes ou principales. Le risque de monotonie est conjuré par l'insertion de compléments détachés en tête de proposition : « des deux entrées du café » ; « les premiers temps », « le plus souvent ». Dans le second paragraphe, la phrase devient de plus en plus complexe. La dernière correspond à un investissement plus marqué de la subjectivité du narrateur ; elle opère le passage du pur constat à l'intuition poétique, comme le montrent la mise en valeur du mot « étrangeté » par l'inversion de l'ordre normal des compléments, et la formulation d'une hypothèse irrationnelle avec la locution « comme si ». La progression dans ce paragraphe est assurée par la montée convergente des marqueurs de littéarité.

Le principe de la variété s'ajoute celui de la précision lexicale, dès lors qu'on passe de l'ordre des mots et de l'enchaînement des phrases à la question du lexique. L'analyse du style de Yourcenar l'a montré : l'auteur d'une prose classique est conscient d'être jugé sur la justesse et l'étendue de son vocabulaire. Ce critère permet d'ailleurs d'établir un partage entre

les proses classiques : les proses « ornées » – Flaubert, Yourcenar, Tournier... – s’opposent aux écritures blanches, neutres, minimales, comme celle de Patrick Modiano ou d’Annie Ernaux. En ce qui concerne les figures, l’obligation de la variété et de la pertinence lexicale reste valide; mais s’y s’ajoute celle de la sobriété. L’efflorescence des images est en effet incompatible avec le sentiment classique de la prose – et c’est pourquoi les longues phrases poétiques de Proust, même si elles sont presque toujours bien construites, ne peuvent passer pour classiques. Cette idéal de la mesure vaut non seulement pour les figures (ou les images) mais aussi pour l’énonciation : la prose classique n’ignore pas la polyphonie, qui est le propre de la narration moderne, mais elle la discipline. Malgré l’exemple de Barthes, elle évite aussi bien la multiplication des gloses – ces fameuses « boucles du dire » où l’énonciation perd sa transparence pour devenir un objet problématique que le locuteur éprouve le besoin d’interroger – que le brouillage des voix. De ce point de vue, Maupassant est encore plus « classique » que Flaubert :

Ses cheveux châtons commençaient seulement à blanchir. Elle avait un air calme et raisonnable, un air heureux et bon qui plaisait à voir. Selon le mot de son fils Pierre, elle savait le prix de l’argent, ce qui ne l’empêchait point de goûter le charme du rêve. Elle aimait les lectures, les romans et les poésies, non pour leur valeur d’art, mais pour la songerie mélancolique et tendre qu’ils éveillaient en elle. Un vers, souvent banal, souvent mauvais, faisait vibrer la petite corde, comme elle disait, lui donnait la sensation d’un désir mystérieux presque réalisé. Et elle se complaisait à ces émotions légères qui troublaient un peu son âme bien tenue comme un livre de compte²⁰.

Pour donner au portrait sa consistance réaliste, la prose classique de Maupassant fait entendre la voix du fils, Pierre, celle du personnage décrit, M^{me} Roland, celle de la *doxa* populaire ou petite bourgeoise (« un air heureux et bon qui plaisait à voir »), dans le tissu nuancé de la narration même (« ce qui ne l’empêchait point », « non pour... mais pour... », « son âme bien tenue comme un livre de compte »). Diverses, les voix n’en sont pas moins concordantes et hiérarchisées, là où Flaubert préférait l’indistinction, comme dans ce passage où Emma songe à ses camarades de couvent :

Que faisaient-elles maintenant ? À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s’épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l’ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l’ombre à tous les coins de son cœur²¹.

Le dernier trait caractéristique des proses classiques est la clarté ; cette valeur esthétique s’accomplit par les procédés qui construisent la référence ; à quelque point du texte qu’il se situe, le lecteur d’un récit classique doit être capable de comprendre ce dont il s’agit, de qui ou de quoi il est question. Comparons à ce sujet les ouvertures de trois romans :

Je ne suis rien. Rien qu’une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d’un café. J’attendais que la pluie s’arrêtât, une averse qui avait commencé de tomber au moment où Hutte me quittait. Quelques heures auparavant, nous nous étions retrouvés pour la dernière fois dans les locaux de l’Agence²².

J’ai passé les épreuves pratiques du Capes dans un lycée de Lyon, à la Croix- Rousse. Un

20 Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, 1888, *Romans*, Pléiade, p. 723.

21 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857, *Œuvres I*, Pléiade p. 332.

22 Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Gallimard, 1978.

lycée neuf, avec des plantes vertes dans la partie réservée à l'administration et au corps enseignant, une bibliothèque au sol en moquette sable. J'ai attendu là qu'on vienne me chercher pour faire mon cours, objet de l'épreuve, devant l'inspecteur et deux assesseurs, des profs de lettres très confirmés²³.

Ces fleurs ne sont pas pour moi, dit-elle, ces pivoines, ces marguerites, ces fleurs blanches ou pourpres de cerisier, répandues sur le sol, ces fleurs écarlates, toutes ces fleurs, ces très belles fleurs, surtout ces pivoines trop rouges, ces pivoines trop blanches surtout, ne sont pas pour moi, ne seront pas jamais plus dans mes bras, entre mes doigts ou dans mes cheveux comme des morceaux de couleur, des morceaux éparpillés de couleur vive, dit-elle doucement sans regarder personne, sans me regarder pleurer ou me pendre ou coucher sur place sur les rosiers, sans voir son ombre posée ou déposée sur ces fleurs intouchées. [...] Ces fleurs près de mon pied, contre ma peau et mes orteils, ces fleurs ici amoncelées, croissantes, envahissantes, repoussantes, ces fleurs amassées ne sont plus, ne seront plus jamais pour moi, pour mon corps, pour mes mains et mes cheveux, surtout pas ces pivoines énormes, écarlates, [...] disait-elle en été dans l'ancienne maison, mais que ce soit dans l'autre maison plutôt que dans celle-ci n'a aucune importance, n'a plus d'importance²⁴.

Les deux premiers romans sont écrits dans une prose qui reste malgré tout classique. Chez Modiano, le prédicat « être rien », rapporté à lui-même par le locuteur, maintient à l'horizon de la pensée la possibilité d'être quelqu'un, c'est-à-dire un sujet doté d'une identité. Narrateur de sa propre histoire, ce sujet fragile construit une chronologie cohérente, comme le montre le jeu des temps : l'opposition des formes simples qui permettent le repérage temporel et des formes composées qui indiquent l'antériorité est le moyen habituel dont dispose la langue pour creuser une perspective temporelle. La discordance entre le présent de la narration (« je ne suis rien ») et le passé de l'histoire (« ce soir- là ») s'explique en termes rationnellement psychologiques par le travail de remémoration. Depuis Augustin, on sait que la temporalité humaine est distendue. Le présent « je ne suis rien » se clive entre ses deux stases : celle du passé appréhende la scène où s'origine l'énoncé ; celle du futur commande l'acte de narration en vue duquel ce début de récit s'accomplit. Quoique lacunaire (quelle est l'identité du « je » qui parle ?, à quel moment situer sa prise de parole ?), le système de référence fonctionne ; il fournit les repères essentiels dont le lecteur a besoin pour suivre le « fil » de l'histoire. Au point de vue micro-structurel, l'emploi très littéraire du subjonctif imparfait constitue un signal : il relie cet *incipit* à la tradition narrative française.

Dans la prose d'Ernaux, toutes les jolies (grammaticales, rythmiques) qui ornaient le texte de Modiano ont disparu. Elles font place à des discours sociaux envahissants, dénués de toute valeur esthétique, et rapportés sans distance ni ironie explicite ; le langage administratif (« épreuves pratiques du Capes », « partie réservée à l'administration », « corps enseignant », « assesseurs ») et la prose du catalogue commercial (« moquette sable ») saturent la phrase. Dans ce début de roman, volontairement plat, ce n'est pas l'expérience vivante de la relation pédagogique qui est racontée, mais les formes mortes d'un rituel académique qui obsède la narratrice. Les protocoles romanesques de la référence sont préservés : le lieu est décrit parce que le personnage attend qu'on vienne la chercher ; la tradition de la motivation du descriptif n'est pas ébranlée. Rien de tel chez Eugène Savitzkaya : dans cette prose fort peu classique, la référence est tenue en échec. La force du discours tient à sa capacité de défaire les cadres de l'intelligibilité classique du réel : « dit-elle

23 Annie Ernaux, *La place*, Gallimard, 1983, folio, p. 11.

24 Eugène Savitzkaya, *Mentir*, Mentir, 1977, p. 9.

» alterne avec « disait-elle » ; l'indication « en été » voisine avec la mention de pivoines en fleurs. Que le destinataire de la lamentation pleure, se pendre ou se couche sur les rosiers (comment peut-on se coucher sur des rosiers ?) n'a, comme le dit si bien le texte, « plus aucune importance ». La narrativité est défaite par un monologue qui est une déploration élégiaque ; ce ressassement poétique vaut par lui-même, pour sa propre profération.

Quatre traits définissent donc la prose classique du XX^e siècle : la variété des schémas propositionnels, qui alternent en respectant la nécessité de ne pas trop allonger la phrase ; la pertinence référentielle du lexique ; la sobriété des figures et des jeux énonciatifs ; la clarté dans la désignation des référents. Combinés, ces quatre critères définissent un idéal de lisibilité que remet en cause la phrase expérimentale, longue ou défaite, des grands innovateurs de la prose française du XX^e siècle : Proust, Céline, Beckett, Simon, Sarraute, Pinget... (Piat 2007).

Écriture classique et analyse psychologique

L'écriture classique triomphe dans l'analyse psychologique. Dans ce passage de *L'orme du mail* (1897), la fluidité, vertu majeure du style d'Anatole France, est obtenue par le tour de force qui consiste à éviter la complétive au profit de constructions nominales, plus légères :

Grand connaisseur des âmes, M. Lantaigne ne redoutait pas à l'excès, chez les jeunes lévites, ces crises violentes, parfois salutaires, que la grâce apaise. Il s'effrayait, au contraire, des langueurs d'un esprit tranquillement indocile. Il désespérait presque d'une âme à qui le doute était tolérable et léger, et dont les pensées coulaient à l'irréligion par une pente naturelle. Tel se montrait le fils ingénieux du cordonnier²⁵.

On retrouve dans ce passage toutes les caractéristiques de la prose classique. Les métaphores y sont sobres : il est question des « langueurs d'un esprit » ou de « pensées », qui à l'instar de la phrase de France, coulent à « l'irréligion par une pente naturelle ». La polyphonie y est maîtrisée : en embrassant les catégories morales de son personnage, dont il restitue la pensée, le narrateur n'est pas exempt d'ironie, laquelle se manifeste par de discrets effets de citation: « lévites » sent son langage de prêtre; l'adverbe « presque », qui modalise « désespérait », signale la limite qui retient le père Lantaigne de tomber dans le péché. Le maître mot de cet art classique, c'est bien sûr le *distinguo*. La prose classique revendique pour elle-même l'esprit de finesse : il « ne redoutait pas », il « s'effrayait », il « désespérait presque ». Les ressources d'un lexique varié font valoir cette prétention. Elle se soutient aussi grâce à la syntaxe. La construction des groupes restitue la subtilité de la casuistique jésuite : « crises violentes, parfois salutaires » (le lecteur restitue mentalement le « quoique » que la parataxe a supprimé) ; la caractérisation adverbiale dans « tranquillement indocile ».

Cet art ne s'est pas perdu. On le retrouve tout au long du siècle. Voilà l'ouverture des *Varais* de Jacques Chardonne (1929) :

Lorsque M. Devermont disait à son fils : « Ne t'inquiète pas, je pourvois à tout », Frédéric appréciait la douceur de cette assistance, qui cependant le gênait. Il comprenait qu'il n'était pas jugé digne du sort commun, et sentait aussi que cette quiétude ne serait pas toujours admise par la vie. Un jour, elle le réclamerait comme

25 Anatole France, *L'orme du mail*, 1897, *Œuvres*, II, Pléiade, p. 725.

un retardataire qui a longtemps manqué à l'appel²⁶.

L'impression d'aisance est cette fois créée par la variété des modalités du discours rapporté : direct, indirect (avec la subtile distinction entre « il comprenait » et « il sentait »), indirect libre. C'est au père que revient l'initiative, mais c'est aux réactions du fils que s'attache le texte. Les écritures classiques ont un extrême souci de logique : le lecteur doit pouvoir comprendre comment les phrases s'enchaînent, que l'articulation soit explicite (« cependant », dans son acception logique, est le marqueur emblématique de la complexité) ou implicite. Dans ce passage, l'expression de la cause, le lieu même de l'intelligibilité, est sous-entendue : la deuxième et la troisième phrase explicitent la gêne de Frédéric, qui conclut la première.

Le propre d'une écriture classique est de ne pas innover mais d'illustrer telle ou telle variante du canon esthétique. José Cabanis raconte ainsi la mort de sa mère :

Je ne devrais pas regretter qu'elle ait glissé par surprise dans cet inconnu qui lui faisait si peur, qu'elle n'ait pas connu l'angoisse de s'accrocher à ce qui sous la main se dérobe, et que cet arrachement se soit réduit pour elle à un sommeil²⁷.

La variante est double : usage de la périphrase euphémistique, fondée non sur des tropes mais sur des définitions abstraites (« cet inconnu qui lui faisait si peur » pour la mort; « ce qui sous la main se dérobe », pour la vie); usage de l'expolition, selon lequel trois propositions complétives se succèdent pour faire valoir les nuances d'une même idée. Amputons la phrase des trois-quarts de ses subordonnées (« Je ne devrais pas regretter qu'elle ait glissé par surprise dans la mort ») et on obtient le style de Raymond Radiguet, c'est-à-dire la variante sèche de cette prose analytique :

Le comte d'Orgel était fort jeune ; il venait d'avoir trente ans. On ne savait de quoi sa gloire, ou du moins son extraordinaire position, était faite. Son nom n'y était pas pour grand-chose, tant, même chez ceux qu'hypnotise un nom, le talent prime tout. Mais, il faut le reconnaître, ses qualités n'étaient que celle de sa race, et ce talent essentiellement mondain. Son père, qu'on admirait en se moquant, venait de mourir. Anne, aidé de Mahaut, redonna un lustre à l'hôtel d'Orgel, où, naguère, l'on s'était tant ennuyé. C'est les Orgel qui, si l'on peut dire, ouvrirent le bal, au lendemain de la guerre 1914-1918. En un hiver, quelques fêtes, d'une réussite et d'une audace merveilleuses, leur assurèrent la suprématie. Le feu comte d'Orgel eût trouvé sans doute que son fils faisait trop de place, dans les invitations pour ces fêtes, à la fois au mérite personnel et à la fortune. Cette espèce de liberté, malgré tout des plus sévères, ne fut pas la moindre raison du succès des Orgel. Elle contribua d'autre part à les faire blâmer par ceux de leurs parents qui dépérissaient d'ennui à ne recevoir que des égaux. Aussi les fêtes de l'hôtel d'Orgel étaient-elles à ces parents une occasion unique à la fois de distraction et de médisance²⁸.

Ce n'est certes plus la phrase fluide de France ou celle, plus austère, de Chardonne. C'est un style obsédé par la pertinence de ses prédictions définitionnelles. Un savoir qui tient tant à s'exhiber trahit sans doute le désir (et donc le manque) d'assurance de qui le professe. Cette inquiétude produit une phrase nerveuse. De fait, presque toutes comportent une disjonction remarquable, apposition ou complément qui sépare le sujet du verbe : « on ne savait de quoi sa gloire, *ou du moins son extraordinaire position*, était faite », « son père, *qu'on admirait en se moquant*, venait de mourir », « Anne, *aidé de Mahaut*, redonna... », « les Orgel qui, *si l'on peut dire*, ouvrirent le bal », « quelques fêtes, *d'une réussite et d'une audace merveilleuses*,

26 Jacques Chardonne, *Les Varais*, Grasset, 1929, p. 11.

27 José Cabanis, *Les Cartes du temps*, Gallimard, 1962, p. 9.

28 Raymond Radiguet, *Le Bal du comte d'Orgel*, 1924, Cahiers rouges, p. 193-194.

leur assurèrent... », « cette espèce de liberté, *malgré tout des plus sévères*, ne fut pas... » Mais on retrouve là encore le goût typiquement classique de la mise en ordre de la vie. Ainsi s'explique la prégnance des marques d'intellectualité : l'omniprésence du verbe *être*, le lexique abstrait, évaluation rationnelle ou affective, les articulations logiques... Ces lignes développent la maxime, très inspirée par l'esprit de Jean Cocteau, selon laquelle le « talent prime tout » et expliquent ainsi le succès mondain, le seul qui compte. La chute met joliment en valeur un paradoxe très proustien. On ne remercie pas ceux qui vous distraient, on les calomnie : double plaisir.

En 1954, l'ouverture très classique de *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan (« Sur ce sentiment inconnu dont l'ennui, la douceur m'obsèdent, j'hésite à apposer le nom, le beau nom grave de tristesse ») illustre encore la « belle langue littéraire » : position des circonstants, tendance marquée à la recherche de l'ordre binaire ou ternaire dans les mots psychologiques ou abstraits que privilégie ce type d'écriture. Éprouvée au fil des générations, parvenue à son point de perfection, cette prose analytique se renouvelle assez peu. Cocteau s'y est pourtant essayé ; son innovation a consisté à placer les relations logiques entre les phrases sous le signe du jeu de mots, de la fantaisie, du paradoxe débridé :

On lui reprocha de porter mal son deuil. Mais elle n'aimait guère le prince et répugnait à jouer le rôle de veuve inconsolable. Le prince lui laissait une fille : Henriette. Henriette tenait du prince l'admiration béate qui le paralysait en face de madame de Bormes. Clémence était née actrice, sa fille spectatrice, et son spectacle favori était sa mère.

C'était, du reste, le plus beau spectacle du monde, que cette personne qui attirait le surnaturel et autour de qui on eût dit que les anges volaient, comme les oiseaux autour de l'oiseleur²⁹.

L'histoire de M^{me} de Bormes est entièrement subsumée par la métaphore théâtrale. Dans le roman mondain, où les personnages jouent si souvent la comédie, l'isotopie du spectacle revêt volontiers un pouvoir descriptif. Cocteau est original en ce qu'il prend la métaphore au pied de la lettre et en fait la cause unique des événements et des interactions entre personnages.

Jean Paulhan, pour sa part, emblématise une autre manière de s'approprier les recettes quasi invariables de la prose classique. Il s'agit de délester le texte de son armature logique pour obtenir une forme de discontinuité, surlignée par une parataxe très ostentatoirement pratiquée. Le début du *Guerrier appliqué* (1930) est à ce titre célèbre : « Je parais plus grand que mon âge – je m'appelle Jacques Maast, et j'ai dix-huit ans ». Évidemment, les informations données ne respectent pas l'ordre attendu. Qu'on ajoute à cela un lexique dépouillé, quelques négligences soigneusement dosées (emprunt à la langue familière, cadence mineure très brusque, coordination curieuse), et on obtient une prose classique traitée sur le mode désinvolte, qu'on retrouvera chez Roger Nimier et les Hussards, ou chez le Paul Morand de *Venises* (1971), où l'on retrouve souvent les ingrédients de la prose analytique la plus traditionnelle :

Ces paysans me connaissaient depuis mes grands-parents : ils avaient de moi une opinion ancienne, et que je respectais. Puis, je les sentais supérieurs à moi par leurs habitudes et même par leurs plaisanteries. La conviction que j'étais bien plus instruit restait ici pure et faible : elle ne me servait de rien, et c'est par ma bonne volonté que je continuais à mériter leur estime³⁰.

Qu'on passe du régime de l'analyse psychologique à celui de la description, et l'on

29 Jean Cocteau, *Thomas l'imposteur*, 1923, *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, p. 374-375.

30 Paul Morand, *Venises*, 1971.

retrouverait la même loi esthétique : un petit nombre de critères langagiers permet de rendre compte des différentes réalisations d'un même modèle. C'est ainsi que le rapport à la caractérisation permet d'opposer trois types de descriptions également, quoique diversement, classiques :

Nul doute, pensais-je, que l'exemple de cette terre où tout s'apprête au fruit, à l'utile moisson ne doive avoir sur moi la plus excellente influence. J'admiraient quel tranquille avenir promettaient ces robustes bœufs, ces vaches pleines dans ces opulentes prairies. Les pommiers en ordre plantés aux favorables penchants des collines annonçaient cet été des récoltes superbes. Je rêvais sous quelle charge de fruits allaient bientôt ployer leurs branches³¹.

Au bout de quelques pas, les absinthes nous prennent à la gorge. Leur laine grise couvre les ruines à perte de vue. Leur essence fermente sous la chaleur, et de la terre au soleil monte sur toute l'étendue du monde un alcool généreux qui fait vaciller le ciel. Nous marchons à la rencontre de l'amour et du désir³².

Quartier dont les rues portent encore des noms campagnards : les Meuniers, la Brèche-aux-Loups, le sentiers des Merisiers. Mais au bout de la petite rue ombragée d'arbres qui longe l'enceinte du Cœur de Sainte-Marie, c'est la gare aux marchandises, et plus loin, si on suit l'avenue Daumesnil, la gare de Lyon. Les voies ferrées de celle-ci passent à quelques centaines de mètres du pensionnat où était enfermée Dora Bruder. Ce quartier paisible, qui semble à l'écart de Paris, avec ses couvents, ses cimetières secrets et ses avenues silencieuses, est aussi le quartier des départs³³.

Voilà trois modèles de description lisibles, bien structurés, déployant autour d'un thème nettement circonscrit (« cette terre », les « absinthes » de Tipasa, un « quartier paisible » de Paris) le cortège attendu des déterminations analytiques. Aucune de ces descriptions n'est très longue ; les phrases brèves montrent ce qu'il y a à voir ; nulle dérive de l'imaginaire ne vient, sous la forme de métaphores obsédantes ou incongrues, ébranler la représentation de la réalité. Chez Gide, c'est un sujet obsédé par des questions morales qui perçoit le paysage ; celui-ci est censé exercer une influence psychologique salutaire sur le locuteur ; la description s'efforce de valider cette thèse. Le « fruit », « l'utile moisson » sont les métaphores de ce « tranquille avenir » auquel le scripteur, avec toute la mauvaise foi du puritain, croit aspirer. C'est pourquoi, l'épithète n'est pas sensuelle mais évaluative, donc abstraite. L'influence de l'idylle virgilienne se fait sentir. L'antéposition presque systématique des adjectifs trahi cette littéarité très consciente d'elle-même : Gide et son personnage sont des lettrés ; pour eux, le monde se donne selon le modèle d'une poésie classique. Chez Camus, le lyrisme oratoire se trahit par le caractère concret (« laine grise ») ou intensif du lexique : caractérisation (« à perte de vue »), prédication métaphorique (« nous prennent à la gorge », « fermente », « fait vaciller le ciel »), désignation hyperbolique des sensations (« un alcool généreux »). L'intention intellectuelle du scripteur se révèle non au début, mais à la fin de la séquence. Chez Modiano, l'art de la description se renouvelle en subissant une cure d'amaigrissement : motivées par la déambulation du narrateur, les précisions topographiques prennent le pas sur les adjectifs. Aucune sensualité dans ces rares épithètes, très peu descriptives. Le sujet (la déportation d'une jeune juive) oblige à une sorte de retenue stylistique qui est la forme convenue (donc classique, et néanmoins émouvante) de la pudeur : le pensionnat, les voies ferrées et le cimetière de ce coin du XII^e arrondissement évoquent irrésistiblement le camp de la mort qui est l'avenir du personnage.

31 A. Gide, *L'Immoraliste*, 1907, Romans, Pléiade, p. 410.

32 A. Camus, *Noces*, 1939, *Œuvres complètes*, I, p. 106.

33 P. Modiano, *Dora Bruder*, 1997, Folio, p. 73..

Le mot *classique* est un mot piégé. Certes, le sens commun ne peut s'empêcher de lui prêter un pouvoir descriptif; les textes existent, qui semblent devoir confirmer l'utilité et la pertinence de la désignation; en convoquant de multiples exemples pour essayer de préciser, par l'analyse, les contours d'une notion si labile, cette étude voudrait rendre hommage au jugement le plus ordinaire du simple lecteur. Mais ce dogmatisme est-il bien fondé ? On ne peut oublier que, sur l'emploi du mot *classique*, une mythologie politique persistante pèse de tout son poids. Elle affirme sans sourciller que le français classique revêt à la fois un caractère éminemment national et des vertus universelles, ce qui peut sembler peu cohérent. N'importe. La droite maurassienne avait pris fait et cause pour la langue classique. Est-ce tout à fait un hasard si un penseur issu de la gauche radicale reprend aujourd'hui le flambeau ?

C'est que l'universalisme latent de tout usage de la langue, de Descartes à nos jours, repose tout entier sur la conviction que *l'essence de la langue est la syntaxe*. Le français classique, tel qu'il se façonne après Montaigne ou Rabelais, ce français raboté et « compactifié » par les efforts conjoints de la police des salons précieux et de l'État centralisé, est une langue qui laisse peu de place à l'équivoque sémantique, parce qu'elle subordonne tout au placement syntaxique le plus énergique, le plus court et le plus cadencé. Cette langue dont le cœur est l'aphorisme de Pascal ou de La Rochefoucauld, d'une part, l'alexandrin de Racine, d'autre part, se présente au philosophe comme une langue extraordinairement ramassée autour des verbes, des liaisons, ou consécutions. Contrairement à l'anglais, elle n'est pas la langue du phénomène, de l'empirisme, de la subtilité descriptive. Son champ sémantique est étroit, l'abstraction lui est naturelle. Aussi bien, ni l'empirisme, ni même la phénoménologie ne lui conviennent. C'est une langue de la décision, du principe, et de la conséquence. [...] Au vrai, c'est une langue que la question impatiente, et qui se hâte vers l'affirmation, la solution, l'analyse terminée.

J'ai toujours été frappé de l'ordre parfait que les tenants (français) de l'intuition, de la vie sensible, du désordre créateur imposaient à leur discours. Quand Bergson polémique contre le côté discontinu et abstrait de l'intelligence langagière ou scientifique [...], quand il prône les données immédiates, l'élan continu, l'intuition inséparée, il le fait dans une langue exemplairement transparente et ordonnatrice [...]³⁴.

Dans une telle perspective, Montaigne, évidemment, ne compte pas. C'est Descartes (et lui seul) qui marque le véritable début de la pensée en langue française. Contre la Sorbonne et les doctes, qui pensent en latin, Descartes choisit en effet le français pour faire connaître son *Discours de la méthode* (1637). Il destine ainsi la philosophie aux princesses, aux femmes, et travers elles, selon Alain Badiou, aux prolétaires à venir. Cette adresse démocratique de « la philosophie en langue française » lui donne tout son éclat politique : écrire en français, c'est présenter au plus grand nombre une pensée qui ordonne, tranche, décide, légifère, bref réaménage le réel sous les auspices d'une rationalité conquérante. Dernière idée : le français est la langue de l'actualité ; ancré dans le présent, façonné par la mode (qui inscrit le souci esthétique, l'humour et le sens du jeu dans la communication des idées), le français est la langue de l'idée libre contre le latin, la langue des empires et de cette Église si justement nommée « romaine ».

On souscrit à cette analyse, à ceci près qu'on y voit non, bien sûr, une réalité (d'ordre historique ou linguistique) mais un imaginaire. C'est à cet imaginaire que rend hommage le lapidaire et fameux « *j'écris classique* » de Barthes, qui conclut par cet aphorisme le fragment « Forgeries » de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) : « mon texte est en effet *lisible* :

³⁴ Alain Badiou, article « Français », dans Barbara Cassin dir., *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil/Le Robert, 2004, p. 468.

je suis du côté de la structure, de la phrase, du texte phrasé. » Accusé de jargonner par ses adversaires, Barthes marque sa dette à l'égard de la langue classique de l'essai qui est, comme on l'a vu, celle de Descartes et non de Montaigne. Dans l'éloge de la phrase classique, toutes les familles spirituelles de la France, de droite et de gauche, se retrouvent. On tient là un lieu de mémoire, un fragment de francité, un *topos* esthétique et politique qui a un ultime mérite. L'expression en langue française classique est en effet le plus sûr moyen de se réconcilier avec ce joyau des humanités – la rhétorique. À l'époque où l'enseignement de cette discipline décline puis disparaît, c'est néanmoins grâce à elle que les plus oratoires des grands romantiques français (Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alfred de Musset) rejoignent le panthéon littéraire. Par la voie de l'institution scolaire, les Français apprennent qu'ils disposent d'une langue qui, dans sa version classique, leur permet d'agir sur le cours des choses. Tel est le cœur de la « doctrine » classique du XX^e siècle ; aux faits de langue qui la font reconnaître, elle ne cesse d'associer l'idée que, par eux, se réalise un pouvoir effectif sur le monde. La philosophie traite des raisons, et la littérature des phénomènes. La langue classique du XX^e siècle a su donner aux écrivains et à leurs lecteurs le sentiment que, grâce à elle, l'opacité du réel s'éclairait ; que ce monde instable des réalités sublunaires n'était pas si éloigné des exigences de la raison, puisque la langue pouvait statuer sur l'existence et sur la valeur de tout ce qui apparaît à la conscience de l'homme moderne.