

COLLECTION CONTOURS LITTÉRAIRES

COLLECTION
CONTOURS LITTÉRAIRES

La critique

ANNE MAUREL

COLLECTION LITTÉRAIRES

COLLECTION CONTOURS LITTÉRAIRES

Lorsqu'elle échappe à l'actualité la critique littéraire médite le mystère de la création artistique et élabore des règles pour l'interprétation des œuvres. Par là elle «touche à chaque instant à la métaphysique» (Baudelaire): elle est liée à une philosophie totale de l'homme, à des conceptions du sujet, du langage et de l'art. C'est pour cela que le discours sur la littérature est depuis toujours l'affaire des philosophes et des écrivains autant que celle des critiques de métier: Aristote ou Sarthe, Baudelaire, Flaubert ou Proust - pour ne citer qu'eux - figurent ici aux côtés de Sainte-Beuve ou de Barthes.

Comme tous les systèmes de pensée la critique littéraire a franchi dans le temps des seuils épistémologiques. Des concepts-clefs, ceux de «littérature», d'«auteur», d'«œuvre» ou de «texte» se sont déplacés et transformés. Signaler ces ruptures obligeait à renoncer à une exhaustivité de type historique pour privilégier la description d'œuvres et de courants qui, d'Aristote au textualisme, ont engagé, pour un temps parfois long, le sort de la critique et celui de la littérature .

Anne Maurel est professeur de Lettres Supérieures au Lycée Henri IV. Elle a collaboré à l'édition des Œuvres complètes de Victor Hugo (Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985).

14/4722/6

ISBN : 978-2-01-017741-5



9 782010 177415



 hachette s'engage pour
l'environnement en réduisant
l'empreinte carbone de ses livres.
Celle de cet exemplaire est de :
550 g éq. CO₂
Rendez-vous sur
www.hachette-durable.fr

ISBN : 978-2-01-017741-5

© HACHETTE LIVRE 1994, 1998, 43, quai de Grenelle, 75905 Paris Cedex 15.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L. 122-4 et L. 122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que « les analyses et les courtes citations » dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ». Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris), constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Avant-propos

On ne s'accorde pas sur la définition à donner de la critique littéraire. Est-ce l'« art de juger » les œuvres, et seulement cela, ou toute forme de discours sur la littérature ?

Dans l'article « Critique » de *l'Encyclopædia Universalis* (1989), Étienne exige qu'on s'en tienne à la définition étymologique, donnée en 1580 par Scaliger, un humaniste français. L'origine grecque du mot, dérivé de κρίνειν, « séparer », « distinguer », puis « juger », obligerait à définir la critique comme un « art de juger les œuvres de l'esprit », ou comme le « jugement porté sur elles pour discerner leurs mérites et leurs défauts ». Stigmatisant l'incapacité de la « nouvelle critique » à se prononcer « *hic et nunc* » sur les qualités littéraires d'un ouvrage « paru cette année », Étienne proteste contre l'assimilation récente de la critique à la poétique* et à la théorie littéraire*.

La critique littéraire hésite aujourd'hui entre deux attitudes : juger les œuvres selon un système de valeurs, ou les connaître et les expliquer. Parce que juger ne va pas sans connaître, nous avons estimé qu'un ouvrage sur la critique littéraire se devait de donner au mot son extension la plus large : nous n'excluons donc de notre étude ni la poétique ni la théorie de la littérature. D'autre part, le jugement de valeur n'est pas une simple « question de littérature ». Sa relativité demande à être analysée par l'Histoire et par la sociologie. C'est pourquoi nous privilégierons ici la critique explicative : celle des « professeurs », selon la typologie établie par A. Thibaudet dans sa *Physiologie de la critique* (1930) ; la critique des journalistes qui « dit d'un ouvrage paru cette année qu'il est bon, médiocre ou détestable » (Étienne) ne sera pas souvent abordée.

La critique explicative adopte des points de vue variables, et parfois opposés, sur le fait littéraire. Elle est « externe » ou « interne » selon qu'elle met l'accent sur la genèse des œuvres et sur leur réception, ou qu'elle s'en tient à la description de leur forme et de leurs structures. Elle peut choisir de se placer du côté de l'auteur, de l'œuvre, ou du lecteur. Les

chapitres de ce livre font l'inventaire de ces attitudes critiques en montrant ce qui change de l'une à l'autre. Pour illustrer la différence des points de vue nous avons souvent pris pour exemple des analyses de l'œuvre de Racine parce qu'elle a été « mêlée à toutes les tentatives critiques de quelque importance » (R. Barthes).

Nous ne ferons pas une présentation exhaustive de tous les siècles et de tous les textes. Nous n'avons pas voulu écrire une histoire de la critique. Il en existe déjà, et de fort bonnes, auxquelles on peut se référer : Roger Fayolle (*La Critique*, Armand Colin, 1978) a fait le panorama de cinq siècles de critique littéraire en France, du *xvi^e* au *xx^e* ; Jean-Yves Tadié propose un tableau complet des courants et des œuvres critiques du *xx^e* siècle en France et dans le monde dans *La Critique littéraire au xx^e siècle* (Belfond, 1987). La perspective adoptée ici est plus épistémologique qu'historique. Nous avons souhaité faire la généalogie des modes principaux du questionnement critique ; montrer ce qu'ils doivent chacun à des philosophies de l'art, du langage, et du sujet historiquement situées ; en indiquer la portée et la valeur.

Mais d'abord il nous a paru nécessaire de poser, à l'ouverture du livre, la question de l'utilité de la critique, de ses rapports avec la création littéraire, d'une part, et avec la lecture et les lecteurs, d'autre part.

Situation de la critique

LA CRITIQUE ET LA LITTÉRATURE

Depuis le XIX^e siècle, il est habituel d'opposer la critique à la littérature. Le cas de Sainte-Beuve - qui renonce définitivement à la création littéraire et choisit d'être un érudit après l'échec, en 1837, d'un recueil poétique, *Pensées d'août* -, a semblé emblématique de leur antinomie. Trop d'intelligence du phénomène littéraire empêcherait les écrivains d'écrire. En se développant, la critique menacerait la littérature : il y aurait risque d'« inflation théorique ».

Pour se défaire de ces lieux communs, il faut retracer l'histoire des rapports de la critique avec la création littéraire. On verra alors qu'il n'y a entre elles aucune incompatibilité de nature, aucune distance irréductible, mais des relations susceptibles de varier. La critique s'est d'abord constituée comme une discipline extérieure à la littérature, qu'elle a longtemps dominée, avant que la littérature ne l'absorbe à son tour. Aujourd'hui, des écrivains font de la critique parce qu'ils la jugent « inséparable de la littérature » (Henri Meschonnic) ; dans le même temps, des critiques - Roland Barthes, par exemple - font de la critique une forme de littérature.

La critique séparée de la littérature

Rédigée aux environs de 335 av. J.-C., la *Poétique* d'Aristote illustre un premier état des rapports de la critique avec la littérature : élaborée par un philosophe, en dehors de la littérature, et après coup, la théorie vise pourtant à guider et à orienter la pratique des écrivains. En rendant compte rationnellement et systématiquement de toute la production du passé, en donnant à la littérature la conscience d'elle-même, de ses moyens et de ses fins, Aristote pense créer la possibilité de produire de belles œuvres. La *Poétique* est donc tout à la fois une théorie de la littérature, qui découvre

un nouvel objet d'étude, le nomme, le définit et le structure, et un manuel de la composition littéraire : les écrivains peuvent y trouver des indications techniques utiles sur « la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie ».

Au siècle d'Aristote, la littérature est, en Grèce, une pratique spontanée pluriséculaire, mais anonyme. Les chefs-d'œuvre majeurs de la littérature grecque ont été écrits entre le VIII^e et le V^e siècle : pourtant, « l'art qui imite [...] par la prose ou les vers [...] n'a pas jusqu'à présent reçu de nom ». Aristote propose qu'on le nomme « poésie », en refusant de confondre la « poésie » avec l'emploi du langage versifié. Ποιησις dérive de ποιεῖν, « façonner ». Le terme devra donc désigner tous les textes, en vers ou en prose, qui façonner des images des choses au moyen des mots. La définition de la « poésie » par ce philosophe grec du IV^e siècle av. J.-C. préfigure la définition par Voltaire, à la fin du XVIII^e siècle, de la « littérature » : non pas tous les textes écrits, mais seulement ceux que distingue un certain usage du langage, et un certain type de rapport à la réalité. Aristote distingue ainsi nettement la « poésie » de la science ou de l'histoire. Empédocle, par exemple, est un naturaliste plutôt qu'un poète : bien qu'écrite en vers, son œuvre est un exposé d'histoire naturelle. Même mises en vers, *Les Histoires* d'Hérodote seront toujours une « chronique », attachée « au fait particulier », « à ce qu'a fait Alcibiade ou à ce qui lui est arrivé ». La poésie ne se distingue pas de l'histoire par le fait qu'elle utilise le langage en vers, mais parce qu'elle vise à l'universalité : elle représente non pas un homme particulier, mais « le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit nécessairement ». Elle est un travail de composition par les mots qui établit des relations nécessaires entre des caractères et des actions.

Il y a création, dans la *Poétique*, d'un métalangage* de la littérature : pour la définir objectivement, Aristote met en œuvre, dans les chapitres d'introduction, deux notions essentielles : l'imitation, ou *mimésis** - commune à tous les arts - et la « vraisemblance », qu'il oppose à la vérité historique. Affaire des seuls poètes tant qu'elle était une pratique spontanée, la littérature, comme possible objet d'étude, devient affaire des philosophes. Cette séparation de la théorie et de la pratique n'empêche pourtant pas qu'elles se rejoignent à l'intérieur même de la *Poétique*. Aristote dirige la théorie vers l'activité poétique à venir en donnant une description précise des différents types d'imitation de la réalité par le langage en vers ou en prose.

Appliquant à l'étude de la littérature les méthodes de classification de son *Histoire Naturelle*, il y distingue quatre « espèces particulières » ou « genres » : l'épopée, la tragédie, la parodie et la comédie. L'objet imité et

le mode de l'imitation sont les deux critères essentiels de la classification générique. L'épopée et la tragédie imitent des « actions nobles » ; mais la première les raconte par le relais d'un narrateur, la seconde les représente directement. Cette même distinction oppose la parodie à la comédie, qui, à la différence de l'épopée et de la tragédie, imitent des actions inférieures. En outre, chaque genre a sa « finalité propre » : la tragédie - des quatre genres le mieux décrit - doit, « en représentant la pitié et la frayeur, réaliser une épuration de ce genre d'émotions », une « catharsis ». Le genre est donc un ensemble d'éléments subordonnés les uns aux autres et rapportés à une fin. Le choix des personnages de la tragédie - ni trop bons ni trop méchants -, la conduite de l'action - du bonheur au malheur -, ces deux « règles » de la tragédie, apparaissent guidés par la considération de l'effet à produire : la purgation de la pitié et de la frayeur. Le genre est ainsi une forme préétablie - au pouvoir technique évident -, mise à la disposition des écrivains, pour les aider dans la fabrique de l'œuvre. La capacité de la critique aristotélicienne à dominer la création littéraire sera illustrée, bien des siècles plus tard, par le profit que le classicisme* français va tirer des règles de la « belle tragédie » décrite dans la *Poétique*.

L'autorité de la critique

La *Poétique* d'Aristote, souvent traduite et commentée aux XVI^e et XVII^e siècles - après la découverte du manuscrit grec et sa traduction en latin, en 1498, par un humaniste italien, Giorgio Valla -, a joué un rôle considérable dans la vie littéraire du XVII^e siècle, dominant tout à la fois la critique et la création. Les « doctes »* - dans lesquels on a pu voir les ancêtres de nos critiques professionnels - en ont fait un usage dogmatique, transformant en règles contraignantes les conseils donnés par Aristote aux écrivains. Les poètes ont, eux aussi, médité les enseignements contenus dans la *Poétique*. Ils l'ont lue pour répondre aux critiques des doctes et parce qu'ils y trouvaient les éléments d'une esthétique*, et un savoir-faire. Racine a abondamment annoté un exemplaire grec du texte de la *Poétique* en sa possession. Son idéal d'une tragédie « simple », « chargée de peu de matière », est né d'un dialogue prolongé avec Aristote, qu'il cite toujours dans ses préfaces. Il y a, au XVII^e siècle, deux manières d'utiliser la *Poétique* : pour écrire des tragédies régulières, ou pour composer des ouvrages de polémique littéraire. De ces deux lectures, l'une dogmatique, l'autre créatrice, nous ne retiendrons ici que la seconde.

Dans la préface de *Bérénice* (1671), Racine rappelle à des critiques mal avisés que « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie », mais qu'il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ». Seule une interprétation étroite fait dévier le sens des termes utilisés par Aristote pour décrire le cheminement nécessaire de l'action tragique : la « catastrophe » ou le « malheur » deviennent ainsi « du sang et des morts ». Les préceptes les plus généraux de la *Poétique* - grandeur de l'action, des personnages et de l'émotion - laissent à l'écrivain le choix des moyens les plus aptes à produire sur des spectateurs l'effet propre à la tragédie. Le genre ne doit pas être un carcan de règles qui met à la gêne les facultés créatrices de l'écrivain en lui imposant de toujours réécrire la même histoire ou presque ; mais un schéma donnant le mouvement à son imagination ; une tonalité particulière qui, en accordant un sujet nouveau avec une forme prédéfinie, permet d'en développer au mieux toutes les harmoniques. La tragédie de *Bérénice* est sortie tout entière d'une phrase de l'historien Suétone, choisie en raison de sa convenance avec le modèle de la tragédie préalablement fixé par Aristote :

« Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire ».

L'action est grande : les intérêts de Rome la commandent ; et pathétique : « les passions y sont excitées » par le violent conflit du devoir d'Empereur avec un amour réciproque ; les personnages sont héroïques : ils se sacrifient. Loin d'étouffer le génie individuel de l'écrivain, le genre a contribué, dans le cas de Racine, à le révéler.

Ce dialogue continué de Racine avec Aristote a pu convaincre la critique qu'elle avait un rôle à jouer dans la production littéraire. Les critiques du XVII^e siècle ont, en tous les cas, prétendu collaborer activement à l'écriture des chefs-d'œuvre de la littérature. Boileau, par exemple, a cherché à faire croire qu'il était à l'origine des œuvres majeures de La Fontaine, Molière et Racine ; et cela malgré la date tardive de son *Art Poétique* (1674). L'Académie avait à son programme la publication d'une *Poétique* et d'une *Rhétorique*, dans le même but : aider à la création de grandes œuvres. Ces volumes ne verront pas le jour, mais le projet est significatif de la prétention de la critique issue d'Aristote à dominer la création littéraire. Le XVII^e siècle cartésien, qui préférait la Raison à l'imagination, a découvert dans la *Poétique* des principes rationnels de composition poétique. Il a

donc magnifié la figure du critique, censé savoir mieux que l'écrivain comment atteindre la perfection, du fait de l'étendue de ses connaissances et de la puissance de sa faculté d'analyse. Le critique est, au XVII^e siècle, ce guide de l'écrivain, ce « censeur solide et salutaire que la raison conduit et le savoir éclaire » dont Boileau fait le portrait au Chant IV de son *Art Poétique*. Il faut attendre l'apparition des théories romantiques du « génie »* pour que la « fantaisie » et l'imagination de l'écrivain, défendues par Corneille au XVII^e siècle, recouvrent leurs droits, et pour que la littérature se libère de la tutelle exercée sur elle par la critique d'inspiration aristotélicienne, en s'affirmant, comme plus tard « Le Bateau ivre » de Rimbaud, « insoucieuse de tous les équipages ».

La littérature insoumise ; naissance de la critique artiste

Convaincu que « le génie devine plutôt qu'il n'apprend » (Hugo, *Préface de Cromwell*), le XIX^e siècle romantique ne croit plus aux règles ni aux modèles. Le romantisme établit « les droits de l'originalité [...] à la place du joug de la correction » (Madame de Staël). Il affirme les droits de l'imagination créatrice et dénonce jusqu'à la possibilité d'une analyse rationnelle de la création poétique. D'autre part, la contestation par les romanciers, de Balzac à Proust, de la notion aristotélicienne de genre porte le dernier coup à une critique qui se pensait capable de guider du dehors le travail de l'écrivain. La *Poétique* perd définitivement, au XIX^e siècle, le crédit, et l'autorité qu'elle avait acquis au XVII^e siècle, et qu'elle avait conservés, bon an, mal an, tout au long du XVIII^e siècle, malgré la crise ouverte en 1687 par la Querelle des Anciens et des Modernes*.

L'écriture du roman, un genre libre de règles, non codifié par la *Poétique*, est le lieu par excellence de la liberté et de la solitude de l'écrivain. Balzac affirme l'existence d'une « forme » propre « à chaque œuvre », distincte du corps de procédés et de moyens commun à plusieurs œuvres qui définissait le genre dans la poétique aristotélicienne. Flaubert affirme qu'« il n'y a pas de recette pour écrire un livre », et Proust lui fait écho en répétant, dans son *Contre Sainte-Beuve*, que « chaque individu recommence pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ». L'œuvre est opposée au genre.

Madame Bovary, par exemple, est « un tour de force inouï », « une grande tentative et très originale » : celle de « bien écrire le médiocre », d'accorder « une forme profondément littéraire », « hautaine » à « des

situations communes et à un dialogue trivial ». Le projet de Flaubert, « écrire la vie ordinaire [...] comme on écrit l'épopée », brouille toutes les classifications génériques. Quand le ton n'est plus accordé au sujet ni la forme au contenu, l'évidence littéraire disparaît : « De la foule à nous, aucun lien ». Flaubert constate qu'écrire est devenu une aventure solitaire et héroïque : car « les choses vulgaires sont, par cela même, atroces à dire ». Le travail de la forme est une « ascèse », « la règle suprême » qui dispense de toutes les autres.

Balzac, en publiant en 1840 ses *Lettres sur la littérature* où il reconnaît le premier en Stendhal, ignoré de Sainte-Beuve et de la critique professionnelle, un grand romancier ; Baudelaire, en déclarant en 1861 que « le poète est le meilleur de tous les critiques » ; Flaubert, en condamnant explicitement, dans sa *Correspondance*, la critique conçue comme une discipline autonome, séparée de la littérature, fondent tous trois, au XIX^e siècle, la critique artiste, l'affaire des seuls écrivains. Parce qu'ils ont « médité les moyens, [qu'ils] connaiss[ent] les ressources de l'art », « les écrivain[s], parfaitement instruit[s] », sont les seuls « vrais critiques » (Balzac) ; les seuls à même de comprendre « la logique de l'œuvre », et de « faire comprendre le travail de l'artiste » (Baudelaire). Une critique ainsi faite, « du point de vue de l'auteur » (Flaubert), est destinée à « pr[en]dre le contre-pied de la précédente », dès lors condamnée pour son incapacité à atteindre au plus profond de l'œuvre. « Je voudrais bien savoir, demande Flaubert, ce que les poètes de tout temps ont eu de commun dans leurs œuvres avec ceux qui en ont fait l'analyse ! Plaute aurait ri d'Aristote s'il l'avait connu ! Corneille se débattait sous lui ! ».

Une analyse rationnelle des procédés de l'art poétique est incapable de rendre compte de l'acte de la création. La poétique conçue comme un ensemble de procédés conscients, prétendant commander du dehors l'écriture de l'œuvre en l'inscrivant dans une forme préétablie, fait obstacle au génie de l'écrivain. Il ne saurait donc y avoir d'autre poétique qu'« insciente », c'est-à-dire homogène à l'écriture.

Une lettre de Flaubert à George Sand du 2 février 1869 trace le programme de la critique « artiste » à « son aurore » : elle seule « s'inquiète de l'œuvre en soi » de « façon intense ». Dans le domaine de la création et du jugement, seule importe désormais la réflexion des écrivains eux-mêmes. La littérature a absorbé la critique.

Un ou deux langages ?

Les écrivains qui, au XIX^e siècle, font de la critique, continuent le plus souvent d'opérer une distinction entre le langage de la théorie et celui de la littérature. Ils choisissent la préface, l'article, la lettre, ou l'essai, de préférence au roman ou au poème, pour y tenir un discours critique. Ainsi Flaubert a songé à écrire un ouvrage de critique littéraire pour y « dégoïser [...] ce qu'[il avait] sur la conscience d'idées critiques » (lettre à Louise Colet du 7 septembre 1853). Le livre ne paraît pas, mais il y a, dans l'œuvre, un lieu spécialement réservé au déploiement de l'activité critique : la *Correspondance*. Inséparable de l'écriture des romans, qu'elle accompagne, la réflexion théorique ne parle pas ici le même langage que le roman, même s'il arrive parfois, comme ce fut le cas dans la première *Éducation sentimentale*, que le roman expose les idées critiques du romancier.

Au XX^e siècle, en revanche, on voit apparaître, à côté des écrivains-critiques, des critiques-écrivains. La critique littéraire devient dès lors une forme nouvelle de la littérature. La constitution par Roland Barthes de la figure du critique-écrivain, « romancier en sursis » - qui semble avoir été inventée pour contredire la figure du « critique en écrivain raté » -, prend appui sur l'idée moderne d'une unité de l'écriture*. Il n'y aurait pas deux langages, un métalangage critique et un langage de l'œuvre, mais une seule écriture, « un seul langage [...] circulant partout dans la littérature ». L'existence au XX^e siècle d'une littérature réflexive est, pour Barthes, la preuve de cette unité de l'écriture. Car si l'œuvre littéraire moderne est celle qui « souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot) », plus aucune frontière ne sépare le langage de la littérature et celui de la critique. Si la littérature est critique, la critique, à son tour, est en droit de dire « je suis littérature ». Utilisant le même matériau que l'œuvre qu'il commente - le langage -, le discours critique est littérature à partir du moment où il ne se contraint plus à n'être qu'une « parole littérale, sans profondeur, sans fuite, chargée d'arrêter la métaphore infinie de l'œuvre pour posséder dans cet arrêt sa vérité ». Barthes oppose à une critique d'intention scientifique - dont le but est de dire le sens d'une œuvre -, une critique qui fait *comme* l'œuvre, qui essaie de « reproduire dans son propre langage, "selon quelque mise en scène spirituelle exacte"¹, les conditions symboliques de l'œuvre » au lieu d'en traduire ou d'en interpréter les symboles. Protestant contre la traditionnelle interdiction faite au discours critique de recourir aux métaphores et au lan-

1. Mallarmé, *Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

gage figuré, Barthes proclame le droit du critique d'« ajouter de nouvelles images » à celles de l'œuvre qu'il commente. La nouvelle écriture critique se définit par sa « justesse », faite « d'un unisson ou d'une harmonie » avec le langage de l'œuvre. Employer le langage de la métaphore pour parler d'un texte littéraire devient donc la seule façon de le « respecter ». Barthes retourne contre la critique traditionnelle cet idéal de fidélité à l'œuvre par lequel elle justifiait son refus du langage métaphorique, soupçonné de « déformer » le texte objet du commentaire.

Entre autres questions, la critique doit donc aujourd'hui s'interroger sur son rapport à la littérature. Il n'est pas certain qu'elle puisse se constituer comme une discipline autonome, séparée de la littérature, sans courir le risque du dogmatisme. À l'inverse, prétendre à une fusion parfaite de la critique avec la littérature et vouloir, comme l'a voulu Barthes, « rendre la critique à la littérature », c'est peut-être paradoxalement maintenir cette hiérarchie des langages qu'on a déclarée abolie depuis Mallarmé. Car donner à la critique les caractères de l'œuvre littéraire, n'est-ce pas affirmer une fois encore, comme au temps de Sainte-Beuve, la supériorité de la littérature sur la critique ?

LA CRITIQUE ET LA LECTURE

Confrontée à l'insoumission des écrivains, la critique s'est tournée, à partir du XIX^e siècle, vers la lecture et les lecteurs. Lorsque Sainte-Beuve déclare que le critique « n'est qu'un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres », il montre, avec peut-être quelque amertume, la nouvelle orientation prise par une critique qui a renoncé à dominer la création littéraire et se définit - plus modestement mais non sans vigueur - comme un « savoir-lire ».

La critique s'est intéressée à la lecture d'abord pour la guider, pour l'orienter vers le « vrai » sens des textes. La lecture a alors cessé d'être ce dialogue fraternel d'un auteur et d'un lecteur qu'elle était au temps de Montaigne, « prest[ant] » à l'œuvre « des sens et des virages plus riches », pour devenir « une indiscretion suivante, tenant à la fois de la table d'écoutes et de la salle de torture » (G. Genette). Des écrivains, Proust, puis Gracq, ont voulu opposer à la critique érudite, qu'ils accusent de dénaturer la lecture des œuvres, une critique attentive au « courant de la lecture » (Gracq).

Dans la confrontation des deux critiques, l'une qui croit à un sens objectif des textes, l'autre qui revendique le droit d'être, comme « l'acte de lecture », « partial[e], partiel[le], précaire et inachevé[e] » (Clément Picon *in* :

L'usage de la lecture), une question est en jeu : le sens des textes est-il celui qu'ils ont eu pour leur auteur, ou bien y a-t-il autant de sens qu'il y a de lectures et de lecteurs d'une même œuvre ? Question que nous approfondirons aux chapitres 2 et 6 de notre ouvrage.

Savoir-lire ou la distance critique

La lecture anime l'œuvre littéraire. Elle est essentielle à la littérature et, partant, à la critique. Il n'y a pas de discours possible sur la littérature sans lecture des œuvres qui la composent. Pourtant le critique est un lecteur qui se méfie de la lecture. Les impératifs d'objectivité et de vérité auxquels il se soumet presque toujours lui font redouter la fusion que la lecture opère entre le livre et l'esprit du lecteur, son inévitable subjectivité. « Acte psychologique original », selon Proust, la lecture me fait coïncider avec le texte lu. Les impressions du dehors et du moment se mêlent aux pages du livre de manière à former un composé de sensations originales que je ne suis pas sûr de retrouver identiques à une seconde lecture. Il y a une précarité de la lecture dont s'accommode mal l'entreprise critique qui se donne pour tâche de nommer et de développer le sens d'un texte ou d'une œuvre.

Cette méfiance à l'égard de la lecture conduit Lanson à énoncer le « postulat [...] que les textes ont un sens en eux-mêmes, indépendant de nos esprits et de nos sensibilités à nous qui lisons ». Une idéale insensibilité semble être, pour Lanson, la condition même de l'acte critique : pour atteindre au « vrai » sens d'une œuvre - celui qu'elle a eu pour son auteur, à l'époque de sa création - et pour le retrouver par les moyens de l'enquête historique, le critique doit s'effacer et s'oublier lui-même, faire table rase de ses impressions de lecture.

Jean Starobinski, l'auteur d'un véritable « discours de la méthode » critique, récuse le postulat de Lanson, mais adopte les démarches objectivantes de l'histoire littéraire. Il définit la « relation critique » par la présence, dans l'esprit du critique, tout ensemble d'un désir de l'œuvre - que Lanson voudrait nier - et de la conscience claire de la distance qui l'en sépare.

Le désir de l'œuvre commande le choix par le critique de son objet d'étude. Tel texte lui « parle » plus qu'un autre, lui semble plus significatif qu'un autre ; et tout le travail du critique répond à l'appel de l'œuvre, à cette « promesse de sens » entendue à la première lecture. Starobinski avoue, par exemple, avoir été séduit par la liberté de Rousseau, une liberté

conquise sur le monde par l'écriture. La sensibilité du critique et sa situation historique expliquent qu'il entame un dialogue privilégié et fécond avec telle œuvre plutôt que telle autre. Il semble donc bien qu'il n'y a pas de « sens des textes en eux-mêmes, indépendant de nos esprits et de nos sensibilités à nous qui lisons ». Mais la lecture du critique se distingue de celle des lecteurs ordinaires en ce qu'elle est « avertie » (Starobinski) ou « armée » (Doubrovsky). Le critique lit « armé » d'un savoir, textuel, historique et biographique, qui fait exister l'œuvre en dehors de son esprit « à lui qui lit », lui conférant ainsi une existence objective. C'est donc principalement une attitude à l'égard du texte de l'œuvre, et non pas, comme le croyait Lanson, l'oubli de soi par le critique, qui définit le « savoir-lire » du critique.

Pour qui aime lire, un livre est un support de sensations. On le choisit pour le glacé du papier. On peut vouloir, comme Proust, retrouver l'édition dans laquelle on a lu pour la première fois une œuvre, avec l'espoir d'éprouver à nouveau les impressions « originales » de la première lecture. Mais le choix par le critique d'une édition de référence obéit à de tout autres principes. Pour restituer dans sa forme première un texte que le temps a altéré, il faut travailler avec une édition que l'auteur a contrôlée. La vigilance philologique* dont le critique fait preuve manifeste son souci de marquer toute la distance, intellectuelle et temporelle, qui le sépare de l'œuvre qu'il a choisi d'étudier. La lecture critique est laborieuse : le texte résiste, affirme sa singularité, son existence propre.

D'autre part, le critique lit avec le souvenir d'autres lectures ; la lecture des œuvres du même auteur, d'autres œuvres de la même époque ou de même forme. Il lit autour de l'œuvre qu'il étudie. De même qu'il remonte le temps en quête de la lettre et du sens d'origine, il élargit l'espace autour de l'œuvre en la comparant à d'autres sur le fond desquelles elle se détache. L'œuvre est ainsi inscrite dans un temps et un espace extérieurs, rapportée à l'espace et au temps de la littérature et de l'Histoire.

Enfin, la lecture critique est une lecture « prévenue » : elle est fondée sur un savoir préalable, mais aussi sur une esthétique ou une théorie de la littérature. Elle met en œuvre des méthodes ou des approches du fait littéraire que l'on peut dire « préétablies » : autrefois l'Histoire positiviste, aujourd'hui les sciences humaines, la sociologie, la psychanalyse, la linguistique.

Le savoir du critique et les méthodes d'analyse qu'il applique au texte lui permettent de le percevoir dans sa matérialité et dans sa réalité objectives ; ce que ne font pas les lecteurs « plongés » ou « absorbés » dans leur lecture. Mais la distance critique s'enseigne. Une des fonctions de la cri-

tique est peut-être de contribuer à l'éducation du lecteur de manière à lui éviter les ridicules, ou pire, les dangers de la lecture naïve.

Savoir-lire ou l'éducation du lecteur

Nombreuses dans l'œuvre de Proust, les pages sur la lecture ne rendent pas toutes le même son. L'évocation émue des après-midi de lecture dans le jardin de Combray voisine avec des portraits ironiques de mauvais lecteurs : celui de la marquise de Villeparisis, qui trouve Balzac « exagéré » ; ou du lecteur-idolâtre de « Sur la lecture » - ce « lettré » qui a « un respect fétichiste pour les livres » et chez qui « la lecture tend à se substituer à la vie personnelle de l'esprit ». Mais il existe aussi des lecteurs malheureux, comme Don Quichotte ou Emma Bovary, que la lecture fascinée des romans de chevalerie ou des romans d'amour a rendus fous. En leur « appren[ant] à mieux lire », la critique joue auprès des lecteurs un rôle de première importance.

La marquise de Villeparisis ne trouve Balzac « exagéré » que parce qu'elle en juge selon des normes - la Nature ou le naturel - qui, même si elle les croit universelles, sont relatives à son expérience, forcément particulière, du monde et du langage. Elle lit avec des préjugés. Elle juge selon des croyances propres à son époque et à sa classe. D'où l'utilité de la critique historique. En apprenant aux lecteurs à « se situer en situant » (Sartre), elle les libère, et libère leur lecture de la pression de l'idéologie* qui la condamnait à être abusive et hâtive.

La poétique, parce qu'elle permet de reconnaître différents genres et leurs conventions, de distinguer des procédés d'écriture et de composition, d'identifier des codes*, contribue, elle aussi, à faire l'éducation des lecteurs. Engagés dans une activité de déchiffrement, attentifs à la fabrique de l'œuvre, ils ne risquent pas, comme les lecteurs passifs, comme Don Quichotte ou Emma Bovary, d'entendre le chant des sirènes du texte et de succomber à sa dangereuse fascination. Un court récit de Balzac, *La Muse du Département*, fait le portrait de deux bons lecteurs, de deux hommes qui savent lire parce qu'ils connaissent les codes. Ils lisent à voix haute, devant une petite société que leur prouesse éblouit, les épreuves lacunaires d'un roman d'Empire, *Olympia ou les Vengeances romaines*, et en réécrivent les pages manquantes. Ils ont lu Ann Radcliffe et connaissent la rhétorique* du roman noir. Ce savoir préalable les guide dans leur lecture. Ils ne laissent pas tout au même plan, mais identifient rapidement, par comparaison avec l'œuvre de la romancière anglaise - considérée comme un modèle

du genre -, les endroits qui commandent la suite du texte. Ils reconstituent ainsi les chaînons manquants de l'action du roman à partir du seul détail de la robe de cardinal - un rôle codé du roman noir. La perspicacité de Lousteau et de Bianchon montre assez que la rhétorique est un art de lire autant que d'écrire. À partir de l'exercice de lecture décrit par Balzac, on pourrait établir un recueil de règles pour bien lire, pour « trouver sans se désorienter son chemin » dans le livre grâce à « une logique rigoureuse » et une « tension d'esprit » égales à celles avec lesquelles le récit a été écrit (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, I).

Chaque fois qu'elle parvient à libérer la lecture naïve de la pression trompeuse, ou fatale, qu'exercent sur elle l'idéologie et le désir, la critique fait la preuve de son utilité auprès des lecteurs. Mais il y a un bon et un mauvais usage de la critique. Il ne faut pas que la critique dispense d'une lecture des œuvres, ce qui a lieu dès lors que la critique s'affirme comme le seul à même d'indiquer le « vrai » sens d'un texte, et dispose les lecteurs à le croire en faisant montre d'un savoir intimidant. Le cri de triomphe de Renan, dans *L'Avenir de la Science* (1890), pour qui « l'étude de l'histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe des œuvres de l'esprit humain » a provoqué de vives réactions de la part des écrivains qui n'ont cessé, depuis le début du xx^e siècle, de multiplier les mises en garde contre ces nouvelles visées hégémoniques de la critique. À la critique savante, ils ont opposé les « impressions » de la lecture, jugées plus vraies, plus fidèles à l'œuvre.

La lecture plus « vraie » que la critique ?

Pour rétablir les droits de la lecture et des lecteurs, il faut pouvoir montrer que l'objectivité dont la critique savante se prévaut pour asseoir son pouvoir n'est qu'une illusion d'objectivité. Sont ainsi dénoncées les méthodes de l'histoire littéraire, mais aussi toutes les herméneutiques* se réclamant des sciences humaines. Dès 1904 Péguy entame, dans *Zangwill*, le procès de la critique historique. Quelques années plus tard, Proust renchérit en donnant, dans le *Contre Sainte-Beuve*, des exemples précis de contresens commis par des historiens de la littérature. Aujourd'hui Julien Gracq proteste contre la manie de critiques « qui, croyant posséder une clef » parce qu'ils lisent avec l'« arme » d'une science, « n'ont de cesse qu'ils n'aient disposé votre œuvre en forme de serrure » (*En lisant, en écrivant*). De Péguy à Gracq, les mêmes arguments reviennent. La critique savante, qui prétend découvrir le « vrai » sens de l'œuvre est la victime de son savoir et

de ses méthodes. Elle projette sur l'œuvre un savoir extérieur, et elle n'y trouve que ce qu'elle y a mis elle-même. Aux erreurs de la critique savante on oppose une lecture non prévenue et sensible, dont on montre qu'elle est la seule à même de saisir quelque chose du secret de la création.

L'histoire littéraire pratique ce que Péguy nomme « la méthode de la grande ceinture ». Elle évite l'affrontement direct avec le texte en amassant des documents qu'elle lit d'abord. Elle « commence par ne point saisir le texte ». Les interminables considérations de Taine sur la France, la race française et la Champagne, dans *La Fontaine et ses Fables* - que Péguy cite longuement -, sont la preuve que la critique historique part toujours du point de connaissance le plus éloigné du texte. Elle court ainsi le risque de n'arriver jamais jusqu'au texte même de l'œuvre. Y arrive-t-elle enfin, qu'elle en défait l'unité.

Tout occupée à mettre l'œuvre en relation avec le monde extérieur et désireuse de vérifier ses présupposés méthodologiques, la critique historique est une critique des détails* qui échoue à en saisir la cohérence et l'unité significative. Dans un article du *Contre Sainte-Beuve* sur Nerval, Proust analyse les mécanismes d'un contresens de la critique historique. Jules Lemaître fait de Nerval le représentant de l'esprit français et de sa grâce mesurée, au même titre que Racine, en s'appuyant sur une citation de *Sylvie* qu'il extrait de son contexte. Les premières lignes de la nouvelle évoquent la danse, dans une prairie du Valois, « où pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France », de jeunes filles « chantant de vieux airs transmis par leurs mères ». Cela suffit pour que Lemaître voit en Nerval « un pur Gaulois, traditionnel et local », vérifiant ainsi un des présupposés de la critique historique, hérité de Taine : la détermination de la création littéraire par le facteur de la race. Un modèle d'explication des œuvres par l'Histoire, d'allure scientifique, dispense Lemaître de lire Nerval et le conduit du même coup à imposer à l'œuvre un sens qu'elle ne comporte pas. Proust le démontre en opposant à cette interprétation hâtive une lecture de tout le texte de la nouvelle, et de toute l'œuvre du poète. Il commence par « remettre » la phrase citée « où elle est, dans son éclairage », c'est-à-dire dans son contexte. La scène du début est racontée comme un rêve. Par ailleurs elle rappelle un poème des *Odelettes*, intitulé « Fantaisie » : l'air qui donne le mouvement à la rêverie du poète, déroulant sous ses yeux des tableaux d'une couleur irréelle, est le même que les vieux airs chantés par les jeunes filles de *Sylvie*. Nerval est donc bien le poète du rêve, et toute évocation à son sujet de la beauté diurne du classicisme français est contredite par le texte même. La couleur de *Sylvie*, c'est « la couleur pourpre du rêve », qui baigne la scène du début, rappelée par

le détail des foulards rouges des jeunes filles, et le nom de « Sylvie », « la vraie Fille du Feu », « pourpré de ses deux L » : « nullement les tons aqua-
rellés de la France modérée ». Un livre est « un tout vivant », un tissu de
relations que la lecture est seule à même de révéler. Lire c'est lier la lettre
à la scène, ou la nouvelle au poème, pour percevoir la qualité à chaque fois
unique de l'univers d'un écrivain, la « beauté qu'il ajoute au monde ». Cette invitation à chercher le sens et la vérité de l'œuvre non plus en
dehors d'elle mais entre les pages du livre fait de la lecture le principe de
l'interprétation critique. Et cela d'autant plus que Proust donne le conseil
de tout lire :

Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une ren-
contre. Or en causant une fois avec une personne, on peut discerner en elle
des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des cir-
constances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et
essentiels.

La « nouvelle critique »* pratiquera cette lecture totale, globale, recom-
mandée par Proust, sans éviter toujours le danger du dogmatisme. Gracq la
montre victime de ses présupposés, tout autant que l'ancienne critique his-
torique. Les nouveaux critiques ne lisent dans une œuvre que ce qui est
corrélatif à la méthode qu'ils ont adoptée, comme le dit assez clairement la
métaphore de la serrure et de la clef, précédemment évoquée. Même s'ils
lisent toute l'œuvre d'un écrivain, ils sont trop « peu soucieu(x) du courant
de la lecture ». Leur lecture est structurale, tabulaire. Indifférente à la
linéarité du texte, à son ordre, elle « tient sous son regard le livre comme
un champ déployé, et y cherche des symétries, des harmonies d'arpenteur,
alors que tous les secrets opératoires y relèvent presque exclusivement de
la mécanique des fluides ».

La description des structures ne saisit rien du mouvement de l'œuvre, de
cet élan qui a présidé à sa naissance, faisant sortir l'écrivain du silence, et
dont elle porte la trace « dans le caractère rigidement global de l'impres-
sion de lecture qu'elle produit ».

Gracq fait de la lecture l'acte critique essentiel. Le secret de la création -
que la critique a, à tort, cherché dans des sources extérieures ou dans des
structures immanentes -, serait tout entier révélé par l'impression de lec-
ture. Gracq pense, comme Baudelaire, que « l'effet sur le spectateur » ou
le lecteur d'une œuvre d'art « est analogue aux procédés de sa composi-
tion » (à propos de Delacroix). Les écrivains écrivent en obéissant à « une
certaine impression directrice », analogue - sinon identique - à celles que
les lecteurs éprouvent. Ils « conçoivent et exécutent tout [leur] ouvrage

[...] sous le contrôle de cette essence pressentie de l'œuvre ». Flaubert voulait donner, dans *Madame Bovary*, « l'impression de la couleur jaune ».

Un complet renversement aboutit à faire des impressions de lecture, dans lesquelles Lanson voyait le principal obstacle à l'intellection d'un sens objectif de l'œuvre, la voie unique de l'interprétation critique. Gracq est le porte-parole d'un courant critique qui entend que la critique se confonde entièrement avec la lecture. Écrit « dans le soulèvement de la lecture » (Gaëtan Picon), le commentaire vise à mimer l'acte créateur. Il rend compte d'une expérience à chaque fois unique. La critique des grands lecteurs, ainsi nommée parce qu'elle s'oppose à la critique explicative et savante, renonce à élaborer une quelconque théorie de la littérature.

La critique est ainsi placée devant un choix difficile. Ou elle choisit de ne pas s'éloigner de l'œuvre, d'en être un « écho sensible », auquel cas elle doit renoncer à se systématiser, ou bien elle marque sa différence avec la simple lecture des œuvres singulières en élaborant une théorie, une vision unitaire ou unifiante de toute la littérature ; mais elle court alors le risque de ne plus voir dans les œuvres qu'une illustration des concepts de la poétique ou de la théorie de la littérature.

TEXTE

■ Les fonctions de la critique selon Baudelaire

Baudelaire oppose la critique artiste à la critique de métier, dans leur forme et dans leurs fonctions :

À quoi bon la critique ?

À quoi bon ? - Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre.

L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre ni rimer, - ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie. [...]

En fait de moyens et procédés des ouvrages eux-mêmes, le public et l'artiste n'ont rien à apprendre ici. Ces choses-là s'apprennent à l'atelier, et le public ne s'inquiète que du résultat.

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchiée par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue ; mais ce n'est ni très large ni très juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières. [...]

Ainsi un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu : commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier. [...]

Désormais muni d'un criterium certain, criterium tiré de la nature, le critique doit accomplir son devoir avec passion : car pour être critique on n'en est pas moins homme, et la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles.

Stendhal a dit quelque part : « La peinture n'est que de la morale construite ! » - Que vous entendiez ce mot de morale dans un sens plus ou moins libéral, on en peut dire autant de tous les arts. Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu, - la critique touche à chaque instant à la métaphysique.

Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Écrits esthétiques*,
rééd. coll. 10/18, 1986, pp. 103 à 105.

Du côté de l'auteur

I. La critique historique

PRINCIPES DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

« *Histoire littéraire* » ou « *histoire de la littérature* » ?

Parce qu'elles ont le même objet - la littérature du passé -, on confond trop souvent sous une appellation unique ou indifférente, « l'histoire de la littérature » et « l'histoire littéraire ». Des différences de principe existent pourtant entre elles, qu'il faut décrire.

L'histoire de la littérature est la mémoire du passé. Elle s'occupe uniquement de sauver les œuvres de l'oubli. Elle les rappelle, les conserve et les classe. L'histoire littéraire vise au-delà : elle veut comprendre et expliquer la vie des littératures dans l'Histoire. Elle cherche à rendre compte de la genèse des œuvres - et, plus récemment, de leur réception -, en les inscrivant dans une série signifiante de causes historiques, sociales, politiques et culturelles.

Les histoires de la littérature sont anciennes. La première date de 1581. Elle est l'œuvre d'un humaniste, Claude Fauchet. Son titre, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française, rime et roman, plus les noms et sommaires des œuvres de cxxvii poètes français vivant avant l'an mccc*, nous éclaire sur la fonction et la forme de toutes nos histoires de la littérature. Il s'agit de réunir, de « recueillir » l'ensemble de la production littéraire d'une période donnée - ici « rime et roman » -, et pour cela la forme du catalogue est celle qui convient le mieux. Les auteurs sont classés dans l'ordre chronologique. La mention de leur nom est complétée par une liste et des résumés de leurs œuvres. C'est assez pour faire acquérir aux lecteurs des connaissances, un savoir positif, mais insuffisant pour leur permettre une réflexion sur les liens de la littérature avec l'Histoire. Ceci est la tâche

propre de l'histoire littéraire, qui n'a pu exister, en fait ni en droit, avant le XVIII^e siècle.

L'histoire littéraire a résulté du changement de sens de la notion de littérature. Conçue par les classiques* comme un art d'écrire - une imitation consciente et habile des chefs-d'œuvre de l'Antiquité pris pour modèles d'une Beauté éternelle et universelle -, la littérature n'était jamais mise en rapport avec l'Histoire et la vie des hommes. La philosophie des Lumières et la Révolution française ont métamorphosé la conscience littéraire en aidant à découvrir que « la littérature est l'expression de la société » selon la formule de Louis de Bonald, théoricien monarchiste du début du XIX^e siècle. Mais l'histoire littéraire n'est devenue une discipline, une science qu'on enseigne, qu'à la fin du XIX^e siècle, lorsque Gustave Lanson en eut fixé les principes et les méthodes.

La généalogie de l'histoire littéraire de Lanson fait apparaître tout ce qu'elle doit à la critique du XIX^e siècle, à Sainte-Beuve et à Taine, et aussi à l'Histoire positiviste* qui se développe à partir de 1850.

*L'histoire au lieu de la rhétorique**

À l'aube du XIX^e siècle, Madame de Staël et Chateaubriand ont voulu « ouvrir un nouveau sentier à la critique » (Chateaubriand). La lecture des philosophes des Lumières leur avait enseigné la relativité du Beau et montré les limites des anciennes poétiques, pourvoyeuses de modèles absolus. Contraints à l'émigration par la Révolution, ils ont découvert les littératures de l'Europe, en même temps qu'ils mesuraient les répercussions sur la littérature de leur époque de cet événement historique majeur. Tout dans leur formation intellectuelle et dans leur expérience personnelle les incitait à placer au centre de leurs préoccupations la démonstration de l'historicité de la littérature. La nécessité d'une critique nouvelle, où l'Histoire prendrait la place jusque-là occupée par la rhétorique, apparaît nettement dans le titre et le préambule d'un ouvrage publié en 1800 par Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*.

Il existe, dit-elle, dans la langue française sur l'art d'écrire et les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer ; mais il me semble qu'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature.

Derrière l'apparent hommage rendu aux anciennes poétiques, s'affirme l'urgence ressentie d'un nouveau regard sur les œuvres. La critique littéraire doit s'employer désormais à expliquer et à comprendre une littérature saisie dans le temps, « modifiée » par des « causes morales et politiques ». Elle doit « analyser » ses « rapports avec les institutions sociales ». On ne parlera d'ailleurs plus de la Littérature mais des littératures. Madame de Staël distingue « la littérature du Nord » et « la littérature du Midi », la littérature de la Grèce païenne et celle du Moyen Âge chrétien. La religion, le climat, les brumes du Nord et le soleil du Midi, des régimes politiques différents sont quelques-unes de ces « causes [...] qui modifient l'esprit de la littérature, comme ils modifient " l'esprit des lois " ».

Les circonstances du temps et du lieu particuliers où elles sont apparues expliquent la diversité des littératures, aussi différentes les unes des autres que le sont les mœurs et les états des peuples à la surface de la Terre. Par conséquent, dire que « la littérature est l'expression de la société », revient à dire qu'elle change avec les sociétés, dans le temps et l'espace. On montre ainsi le caractère historique d'une littérature qu'on avait longtemps crue atemporelle et universelle, mais on ne dit rien encore de la nature des liens qui l'unissent à l'histoire et à la société. Les critiques du XIX^e siècle, Sainte-Beuve et Taine principalement - auxquels Lanson a rendu hommage dans la Préface d'*Hommes et Livres* (1895) -, se sont employés à préciser ces relations : Sainte-Beuve (1804-1869) en faisant du personnage de l'auteur un intermédiaire entre l'œuvre et la société ; Taine (1828-1893) en montrant dans l'œuvre littéraire un « fait social parmi d'autres », le « produit » du « milieu », de la « race » et du « moment ».

De Sainte-Beuve à Lanson : le primat de l'auteur

« L'auteur est », selon une formule de Roland Barthes, « un personnage moderne ». On pourrait le dire inventé par l'histoire littéraire, par Sainte-Beuve et Lanson. Car, s'il a toujours existé un individu qui écrit, il n'a pas toujours importé de le connaître : d'Homère on ne sait pas s'il a existé ; les Chansons de gestes du Moyen Âge sont anonymes. L'auteur ne devient une figure centrale qu'à partir du XIX^e siècle. La critique historique voit en lui le lieu de la rencontre de la littérature avec la société, en même temps que le siècle tout entier élève l'individu créateur au rang de Dieu.

En 1895 Lanson retrace et juge les progrès de la critique au XIX^e siècle. Le mérite de Sainte-Beuve est d'avoir doté la réflexion d'un concept explicatif d'une incontestable valeur opératoire. Il a, écrit Lanson, précisé « les

liens un peu flottants et lâches » de la littérature avec la société ; il a « donné une ferme assiette à la critique en la faisant reposer sur l'étude biographique : dans l'individu vivant, il trouvait l'intermédiaire réel et nécessaire par lequel les influences sociales de tout genre atteignent, suscitent et modifient les œuvres de poésie et d'éloquence ».

Sainte-Beuve invente à partir de 1829 un nouveau genre critique, le « portrait ». La biographie de l'auteur est entrecoupée d'essais sur les œuvres et de réflexions sur le milieu de l'écrivain, et la lignée littéraire à l'intérieur de laquelle il se situe y est définie. Il montre ainsi comment expliquer l'œuvre par la vie, en faisant l'histoire de l'homme et de ses goûts. Personne réelle, l'auteur a vécu en un temps et un lieu donnés. Il a été le témoin, ou l'acteur, d'événements présents dans l'œuvre, même déformés ou transformés. Connaître sa vie permet de rapporter l'œuvre à une origine, de l'insérer dans le réel. L'auteur est également un être social, lié par une culture, une langue et une idéologie, à une communauté d'hommes historiquement déterminée, à un « milieu ». Il est donc cet « intermédiaire réel et nécessaire » entre la littérature et la société dont la critique a besoin pour penser les rapports de l'une à l'autre. Origine des contenus de l'œuvre, l'auteur est aussi, au XIX^e siècle, le garant de son sens. La « tâche propre et principale de l'histoire littéraire » est de découvrir dans le texte des œuvres « ce que leur auteur a voulu y mettre » (Lanson). L'écrivain y a exprimé des intentions que le critique doit retrouver parce qu'elles en constituent le « vrai sens », le seul sens « autorisé ». La distance temporelle a pu obscurcir ce sens d'origine, mais la critique historique a les moyens - par l'étude biographique en particulier - de le rétablir. Le primat de l'auteur dans l'histoire littéraire traditionnelle - qui cherche l'explication de l'œuvre du côté de celui qui l'a produite, et qui s'écrit toujours du point de vue des auteurs et non pas des lecteurs - est à mettre en relation avec une psychologie de la création et une philosophie du sujet aujourd'hui contestées. On a supposé longtemps que l'œuvre émanait d'un sujet individualisé, animé d'« intentions », et doué d'un pouvoir spécial sur les mots et le monde ; maître souverain de sa création comme Dieu l'est de la sienne.

L'œuvre-produit

Venu après Sainte-Beuve, Taine, aux dires mêmes de Lanson, a « rectifié » son point de vue. D'abord loué pour sa juste intuition du rôle de l'auteur, Sainte-Beuve se voit reprocher d'avoir « gravement faussé la méthode »

d'explication des œuvres littéraires par l'Histoire en faisant de « la biographie presque le tout de la critique ». Dans le couple - qu'il affirme insociable - de la vie et de l'œuvre, il donne la préférence à la vie et à l'homme dont il fait le portrait, avec art et beaucoup de sympathie. Aux yeux de Lanson, Taine a mieux rempli que Sainte-Beuve le programme de la critique d'inspiration staélienne parce qu'il a, selon ses propres termes, substitué à « une critique qui peint », « une critique qui essaye de philosopher ». Une critique « qui philosophe » comprend et explique mais ne juge pas. Elle n'admire ni n'accuse. Elle a le souci de la vérité, non du beau ni de la morale. Elle voit dans « les œuvres d'art » des « faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes, rien de plus » (*in* : *Philosophie de l'Art*).

Taine ne sépare pas plus que Sainte-Beuve l'œuvre de l'homme et de la vie. Mais il n'envisage « l'homme » qu'eu égard à l'œuvre : comme sa cause la plus immédiate. Il ne s'attache donc pas à peindre, comme Sainte-Beuve, mille et un petits détails, un « tic familial », un « sourire révélateur », une « gerçure indéfinissable » (par exemple article sur Diderot, juin 1831), qui, s'ils parviennent à donner l'impression de la vie et s'ils aident à faire un portrait moral de l'auteur, n'expliquent en rien son œuvre. Dans l'homme il cherche uniquement « la faculté maîtresse », car « dès qu'on a saisi la faculté maîtresse on voit l'artiste entier se développer comme une fleur ».

Cette « faculté maîtresse » a produit l'œuvre dans sa forme actuelle : d'elle se déduisent les « caractères » principaux. Mais elle est elle-même l'effet d'autres causes. Elle est déterminée par des conditions de « race », de « milieu » et de « moment ». Le regard s'élargit. De la considération de l'auteur, Taine passe à celle d'ensembles plus vastes, une collectivité nationale, un « milieu » géographique et social, une époque. L'œuvre est ainsi « comprise », intégrée dans des totalités plus vastes, l'Histoire et la société. Mais elle est aussi « expliquée », introduite par la raison dans un enchaînement de causes suivies dans tout l'ordre de leurs effets, au point qu'il devient possible d'énoncer quelque chose comme une « formule génératrice ». Le mécanisme de la genèse de l'œuvre est énoncé avec la rigueur d'une loi physique. Ainsi dans *La Fontaine et ses Fables* (1861), Taine affirme que les *Fables* sont le produit de « l'esprit gaulois », de « la Champagne » et « du don poétique ». Apparemment vague et subjective, la dernière expression, « le don poétique », renvoie pourtant comme les autres à une cause objective et assignable : elle rapporte les *Fables* au « moment » qui les a produites, un terme qui désigne dans la pensée de Taine la tradition littéraire à l'intérieur de laquelle une œuvre s'inscrit.

D'abord élaborée pour éviter à la critique historique les dérives d'un biographisme plus anecdotique que véritablement explicatif, la méthode de Taine aboutit à d'autres excès que Lanson souligne le moment venu : « les grandes œuvres sont celles que la doctrine tainienne ne dissout pas tout entières ». Un déterminisme rigoureux, importé des sciences de la nature dans le domaine de l'art, a conduit Taine à méconnaître une dimension essentielle de l'expérience esthétique : la perception de « l'individualité » des œuvres. Dans toute véritable œuvre d'art il y a, selon Lanson, des « caractères qu'on ne peut expliquer » et qu'il faut « isoler » parce qu'ils « constituent l'irréductible originalité de l'écrivain ». C'est pourquoi la critique doit renoncer à tout système d'explication totalisante, aux vastes synthèses réductrices. Elle leur préférera une connaissance positive des œuvres, analysée en leurs éléments ; une étude exhaustive des « sources » littéraires, historiques, sociales, biographiques et psychologiques. Tout ce qui n'aura pu être ainsi « expliqué », c'est-à-dire rapporté à une réalité antérieure et extérieure à l'œuvre, montrera le « génie individuel » de l'écrivain.

Ces réserves ne doivent pourtant pas masquer le rapport de filiation réel qui unit le fondateur de l'histoire littéraire aux maîtres de la critique du XIX^e siècle. Dans Sainte-Beuve, Lanson a trouvé la figure de l'Auteur. Il a repris à Taine la théorie de l'œuvre comme « produit » de causes extérieures, « émanée » d'un milieu, même s'il l'a nuancée suffisamment pour faire la part du génie.

L'histoire littéraire et l'histoire positiviste

L'évolution de la critique littéraire au XIX^e siècle, qui a conduit de Sainte-Beuve à Lanson, a dépendu étroitement d'une autre évolution, celle de l'historiographie, de Michelet à Seignobos et Langlois, les maîtres de l'histoire positiviste ; car Michelet partageait avec Sainte-Beuve une même passion de l'individu, de « l'homme intime », et l'histoire, longtemps simple province de la littérature, n'est devenue une science que dans la seconde moitié du siècle.

L'énoncé de la méthode de l'histoire positiviste, qui s'est imposée à partir de 1855, forme l'essentiel de *L'Introduction aux études historiques* de Langlois et Seignobos, parue en 1898. Nommé professeur à la Sorbonne en 1900, Lanson recommande aux étudiants de Lettres la lecture de l'ouvrage des deux historiens. L'esprit du positivisme imprègne l'histoire littéraire de Lanson, qui emprunte à la science historique ses méthodes et

ses techniques. L'histoire positiviste privilégie la connaissance du fait particulier. Pour reconstituer un événement singulier aussi exactement que possible, pour connaître ce qui a réellement eu lieu, les historiens ont recours à des sciences auxiliaires : la biographie, la bibliographie et la philologie. En étudiant des œuvres, plus souvent que des ensembles d'œuvres, l'histoire littéraire traditionnelle montre qu'elle s'intéresse elle aussi de préférence aux faits particuliers. Affirmant sa maîtrise dans l'établissement des faits, biographiques et bibliographiques - pour lequel elle s'aide des techniques utilisées par les historiens -, elle renonce le plus souvent à de plus vastes ambitions. C'est pourquoi, dans un article de 1941, « Littérature et vie sociale. De Lanson à Mornet : un renoncement » (paru dans les *Annales d'histoire sociale*, et repris en 1953 dans *Combats pour l'histoire*), l'historien Lucien Febvre dit regretter qu'on n'ait pas encore fait « une véritable histoire littéraire » ; une « histoire véritablement historique de la littérature », qui « met(te) en liaison les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupations des écrivains avec les vicissitudes de la politique, avec les évolutions de la vie sociale ». En reprenant les principaux points du programme de Madame de Staël, il laisse entendre que le « nouveau sentier » ouvert à la critique au début du XIX^e siècle n'a pas été suivi jusqu'au bout par les épigones de Lanson. Par excès de positivisme, ils ont trop souvent enfermé l'histoire littéraire dans le cadre étroit de la monographie, hérité des anciennes histoires de la littérature.

FORMES ET MÉTHODES DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE TRADITIONNELLE

Dans un article de 1910, « La méthode de l'histoire littéraire », Lanson a décrit les étapes à suivre pour montrer scientifiquement l'historicité de la littérature. Il faut d'abord établir les faits : « connaître les textes » ; puis les ordonner : les « grouper en genres, écoles et mouvements » ; enfin découvrir les lois qui régissent la structure et le devenir des œuvres littéraires ainsi classées : « déterminer [...] le rapport de ces groupes à la vie intellectuelle, morale et sociale de notre pays, comme au développement de la littérature et de la civilisation européenne ».

Même si elle a privilégié l'étude des textes, l'histoire littéraire est multiforme : elle comprend la critique biographique et la critique philologique, l'histoire des écoles et des genres littéraires, l'histoire des idées ou des mentalités.

La critique biographique

La critique biographique veut expliquer l'œuvre par la vie de l'écrivain. Fondée au XIX^e siècle par Sainte-Beuve, elle est la mieux connue des formes de l'histoire littéraire. Les manuels de littérature, qui font toujours précéder les extraits de textes d'une vie de l'auteur, la donnent comme un modèle d'explication valide du fait littéraire (elle a, par exemple, inspiré une célèbre collection, celle des « Écrivains de toujours », aux éditions du Seuil, remplacée depuis 1988 par la collection « Les contemporains »).

La littérature est, pour Sainte-Beuve, l'expression de l'homme tout entier. « Il entre de tout » dans une œuvre littéraire : la pensée de l'auteur, mais aussi sa sensibilité, son rapport au monde et aux autres hommes. C'est même ce qui distingue « un ouvrage littéraire » d'un « traité de géométrie ». Il faut donc, pour comprendre et juger une œuvre, connaître bien l'homme qui se cache derrière l'écrivain ; s'être posé à son sujet toutes sortes de questions, « même les plus étrangères à la nature de ses écrits » ; savoir comment il s'est comporté réellement dans le domaine de la religion, de l'argent et de l'amour ; avoir suivi la lente formation dans le temps d'un caractère, connaître son enfance, sa famille, les milieux successivement fréquentés lors des « années d'apprentissage ». La méthode impose au critique qu'il se livre à de vastes enquêtes. Il doit recueillir tous les témoignages, oraux ou écrits, de ou sur l'écrivain : lire sa correspondance, son journal, les Mémoires des contemporains et les documents d'archives. On dégagera de toute cette masse documentaire la « forme première » d'un caractère, lequel n'apparaît dans l'œuvre que masqué ou déformé, du fait des conventions littéraires ou de la volonté de se travestir pour séduire. Patiemment collationnés et systématiquement dépouillés, les documents biographiques livrent des « clefs ». Ils permettent de percer le « secret » de l'œuvre. On découvrira ainsi qu'Andromaque c'est la Du Parc, une actrice qui fut la maîtresse de Racine, et que c'est Racine amoureux qui se cache sous Oreste.

La critique biographique « règle sa méthode sur ses moyens ». Sa naissance au XIX^e siècle est inséparable de la vogue en ce siècle de la « littérature personnelle ». Les journaux intimes, les Mémoires se multiplient ; ce sont d'inestimables sources d'information, dont la critique n'a pas toujours disposé. On ne sait rien d'Homère, ni de Sophocle, parce qu'ils ont vécu à des époques pour lesquelles on ne possède pas de semblables documents. C'est pourquoi on est « réduit à [...] rêver l'auteur et le poète » à travers l'œuvre ; à « refaire des figures de poètes ou de philosophes, des bustes de Platon, de Sophocle ou de Virgile, avec un sentiment d'idéal élevé ». La

critique biographique à ses débuts représente donc un progrès. Elle libère les esprits d'une idéalisation mensongère des créateurs et redonne aux œuvres de l'art et de la pensée un visage humain. Notre XX^e siècle l'a pourtant souvent considérée comme définitivement dépassée, pêchant par un goût excessif de l'anecdote, nous détournant trop souvent de la lecture des œuvres.

Écrit vers 1908, mais publié en 1954, le *Contre Sainte-Beuve* de Proust a joué un rôle essentiel dans la condamnation par la nouvelle critique des présupposés et des méthodes du beuvisme. Nous montrerons (voir chap. 3) comment l'opposition proustienne du « moi social » de l'écrivain - découvert par l'enquête biographique - avec son « moi profond » - qui ne se révèle que dans l'écriture -, a conduit à préférer à la vérité de faits dûment attestés la vérité de l'imaginaire, jugée plus essentielle que la première. Qu'il nous suffise de remarquer ici que si l'on admet qu'« un homme, en devenant l'auteur de cette œuvre s'est fait autre qu'il n'était auparavant » (Jean Starobinski), il n'est sûrement pas inutile à qui veut prendre la mesure de la métamorphose accomplie de connaître les données immédiates de son existence ordinaire.

Le temps est sans doute venu, aujourd'hui qu'on voit à nouveau se multiplier les biographies d'écrivains, de revenir sur la condamnation du biographisme par notre modernité littéraire et de considérer autrement l'auteur des *Portraits littéraires*. (La publication récente, en 1992, d'un recueil de textes de Sainte-Beuve dans la collection « Folio-Essais » nous y invite). Car Sainte-Beuve est le premier à avoir fait de la littérature une aventure existentielle. Telle de ses affirmations laisserait même à entendre qu'il a perçu, longtemps avant la nouvelle critique, l'existence d'un « corps écrit » :

La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres ; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles.

La critique philologique : principes et utilité des éditions critiques

Expliquer une œuvre du passé suppose qu'elle ait été préalablement restituée dans sa forme originale, la forme voulue par l'auteur. Car le texte a subi des altérations, au fur et à mesure de ses réimpressions. Pour connaître un objet historique - l'œuvre réellement publiée et lue plusieurs siècles

avant le nôtre -, pour représenter fidèlement la pensée et la volonté de son auteur, il faut des éditions critiques des œuvres du passé.

Cette école de critique philologique est apparue en France au milieu du XIX^e siècle, avec l'édition savante, sous la direction de Victor Cousin, des œuvres du XVII^e siècle. Mais les principes en seront systématiquement exposés par un disciple anglais de Lanson, Gustave Rudler, dans un livre paru en français à Oxford en 1923, *Techniques de critique et d'histoire littéraires*.

Une édition critique offre un texte contrôlé, choisi entre plusieurs publiés du vivant de l'auteur. Cette « édition de base » peut être l'« édition princeps », soit la première édition, ou « édition originale » : c'est ce que recommande Rudler, pour sa part, parce qu'on est là tout près du moment de la création. Mais on peut aussi choisir la dernière édition du même texte, revue et corrigée par l'auteur. Le texte choisi est accompagné de l'indication, en bas de pages, des « variantes », c'est-à-dire des états successifs de la rédaction, établis par le moyen de la lecture comparée du manuscrit de l'œuvre avec le texte de l'édition de référence et celui d'autres éditions contrôlées par l'écrivain ; les variantes permettent qu'on suive l'évolution de son travail et de sa pensée.

Cet intérêt pour les mécanismes de la création littéraire commande plus nettement encore l'étude de genèse qui, dans une édition critique, complète l'établissement du texte. Il s'agit pour cela d'avoir constitué le dossier complet de l'œuvre, réuni et classé l'ensemble des notes et des brouillons, pour y lire les étapes de la création, de l'idée première jusqu'à la rédaction définitive. L'inventaire exhaustif des « sources », livresques ou biographiques, prend tout naturellement sa place ici puisqu'il s'agit de chercher des rapports de « filiation », dit Rudler, entre une vie et une œuvre, et entre des œuvres.

Accusée à ses débuts par Sainte-Beuve « d'être une école de scoliastes, [...] sans talent », la critique philologique permet que l'interprétation d'un texte se fonde sur des bases solides, d'où son utilité jamais contestée aujourd'hui, même si les principes en sont quelque peu transformés (ce que nous verrons dans notre troisième partie).

L'histoire des écoles et des genres littéraires

L'histoire littéraire a compliqué le type de classement des anciennes histoires de la littérature qui ordonnaient les œuvres en fonction de la date de mort des auteurs. Elle a fait apparaître trois autres critères : le « siècle »,

puis, dans le siècle, la succession des « écoles » ou « mouvements », enfin le « genre » (*Les Essais et Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine*, de Brunetière, qui paraissent de 1892 à 1895, est un bon exemple de ce troisième mode de classification, hérité d'Aristote).

Le découpage de nos histoires littéraires en siècles, un volume par siècle, peut sembler simple et peu discutable. Il inscrit pourtant les œuvres dans une chronologie préétablie, fixée par les historiens en dehors de la littérature. On peut ainsi faire commencer l'histoire littéraire du XVIII^e siècle en 1715, sans se demander jamais si la mort de Louis XIV a bouleversé la production littéraire autant que la vie politique ou sociale, et suffisamment pour servir de *terminus a quo* à un volume d'histoire littéraire. Nous montrerons plus précisément, dans la troisième et dernière partie de ce même chapitre, pourquoi il est insuffisant d'utiliser une chronologie des événements historiques comme un simple cadre de référence à l'intérieur duquel on situe les œuvres de la littérature.

Pour préciser le rapport de la littérature à l'Histoire, on a ajouté à la répartition des œuvres par siècles une autre forme de classement des faits littéraires. Les écrivains sont regroupés en « écoles ». L'école est un groupe d'écrivains réunis autour d'un chef, partageant le même idéal esthétique - souvent résumé dans un texte-manifeste - pour répondre à des aspirations nouvelles du public, elles-mêmes explicables par une situation historique et politique nouvelle. Le romantisme, par exemple, est une « école ». Son chef de file, Victor Hugo, a exprimé dans *La Préface de Cromwell* (1827) une conception du théâtre - et plus généralement de la littérature - où la régularité et l'imitation classiques sont vigoureusement contestées au nom de valeurs nouvelles, le mélange des genres et l'originalité. La révolution artistique du romantisme a pour but, selon Victor Hugo, d'introduire dans l'art la liberté qui a « pénétr[é] partout » ailleurs dans la France d'après 1789. Elle seule ramènera au théâtre un public que la rigueur étriquée du classicisme ennuie. Le classement des œuvres en « écoles » ou « mouvements » nettement distincts fait pourtant parfois courir le risque d'introduire dans le mouvement réel de la littérature un ordre factice. Borges, pour sa part, déclare les écoles « plus utiles pour les historiens de la littérature » que pour les écrivains ; il y voit « le propre du journalisme, de la propagande, plus que de la littérature elle-même » (*in : Enquêtes*). Il arrive en effet que l'« école » soit une catégorie de la critique visant à réunir après coup des œuvres en fonction de caractéristiques communes. Flaubert est ainsi devenu bien malgré lui le « chef de file » du « réalisme ». D'autre part, l'histoire littéraire traditionnelle étudie les écoles ou les mouvements comme autant de séries achevées, de totalités

closes, avec un début et une fin. Elle les fait se succéder dans le temps sans trous ni lacunes. On parle ainsi de « post-classicisme » ou de « pré-romantisme » pour désigner une période de la littérature par trop complexe ou contradictoire qu'on décide de ne plus envisager autrement que par rapport à celle, plus clairement identifiée, qui l'a précédée ou suivie, et dont on suppose qu'elle a marqué la « décadence » ou l'origine. L'effet rétroactif du romantisme une fois apparu a seul permis de ne plus voir dans la littérature qui précède qu'une préfiguration du romantisme, aux dépens d'autres de ses aspects pourtant tout aussi réels.

L'histoire des idées et l'histoire des mentalités

Lanson a voulu que « l'histoire littéraire s'achève par l'expression des rapports de la littérature à la vie », qu'elle prenne en compte pour cela non seulement les institutions et les mœurs, mais aussi « les regrets, les rêves, les aspirations des hommes », « l'invisible que ni les faits ni le pur document d'histoire ne révèlent ». Pour faire l'histoire des courants intellectuels et moraux, retrouver « la filiation des idées et des sentiments », il faut grouper les œuvres selon des affinités de « fond ».

Uni à l'autre mot de « sentiments », le mot « idées » désignerait selon Michel Foucault des « thématismes séculaires », les « représentations qui courent anonymement entre les hommes », bref « la philosophie spontanée de ceux qui ne philosophaient pas ». L'histoire des idées met en rapport tous les discours d'une même époque. Un parcours transversal des sciences, de la philosophie, et de l'Histoire d'une période donnée permet d'inscrire les œuvres littéraires dans un paysage intellectuel et moral nettement dessiné. L'histoire des idées « suit une idée dans ses inscriptions formelles diverses, dans ses mutations inattendues » (Michel Delon *in* : *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*). Elle fait ainsi apparaître les rapports de la littérature à la vie, aux institutions, et aux aspirations d'une société donnée. Dans *L'Idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Robert Mauzi s'est, par exemple, intéressé au destin de l'idée de bonheur dans la pensée des moralistes et des médecins et dans les romans : il rend compte d'une *Apologie de la frivolité* ou d'une *Épître sur la consommation* ; il dégage les implications, au plan de l'idée, de telle situation romanesque, de telle métaphore ou personnage. Il analyse son inscription dans des systèmes de pensée contradictoires, la pensée chrétienne et la pensée des Philosophes. Il rapporte également l'idée de bonheur à ses conditions sociales, et souligne les différences entre les mœurs nobles et les mœurs bourgeoises : les

uns font résider le bonheur dans la libre imagination des plaisirs ; les autres dans le repos au sein de la famille.

L'histoire des idées ne peut bien évidemment pas être conduite indépendamment d'une histoire des formes. Au contraire de Lanson qui séparait à tort « le fond » de « la forme », Jean Erhard, l'auteur de *L'Idée de Nature dans la première moitié du XVIII^e siècle*, et Michel Delon insistent sur l'absolue nécessité de rapporter l'idée à une forme. On peut aisément remarquer qu'une idée n'a pas la même signification selon qu'elle apparaît dans un traité théorique ou dans un roman ; selon qu'elle est attribuée à un personnage de la fiction ou prise à son compte par l'auteur. Ce souci de la « forme », dans les travaux récents des historiens des idées, les met à l'abri du reproche sévère de Michel Foucault accusant l'histoire des idées de traverser le texte de l'œuvre vers d'autres réalités. En tenant le plus grand compte de la structure des œuvres, en évitant de « les dépecer en citations » (Michel Delon), ils respectent la spécificité de l'œuvre littéraire et voient en elle ce qu'elle est : un « monument » et non pas un « document », soit une simple suite d'énoncés.

Différente de l'histoire des idées en ceci qu'elle vise des « idéologies », des doctrines ou des « morales », plutôt que des représentations non liées, l'histoire des mentalités rapporte, elle aussi, la littérature à la vie des hommes et à leurs relations. Son principal représentant est Paul Bénichou, auteur d'une œuvre critique considérable, commencée en 1948 avec *Les morales du Grand Siècle* et continuée jusqu'à aujourd'hui (il a fait paraître, en 1992, *L'École du désenchantement*, et annoncé une suite à ce travail sur la philosophie poétique du romantisme français). Bénichou privilégie le discours des grandes œuvres littéraires parce qu'elles « répondent aux problèmes essentiels de la vie, de la conduite humaine ». La littérature est, pour lui, « une forme de la parole publique » et les écrivains forgent des « morales » : ils prennent position sur les enjeux sociaux et spirituels des conflits de leur époque. Dans *Les Morales du Grand Siècle*, il a montré comment l'estimation de la valeur de l'existence humaine au XVII^e siècle a constamment évolué, produisant trois idéologies distinctes qui se sont exprimées dans trois ensembles distincts d'œuvres. L'idéologie de Corneille, « héroïque » ou « chevaleresque », optimiste, repose sur la confiance dans la grandeur des hommes. L'idéologie chrétienne de Pascal et Racine, à l'inverse de la précédente, rabaisse l'homme. L'idéologie mondaine de Molière manifeste une forme d'équilibre, puisqu'elle est « sans illusions et sans angoisse », et qu'elle « nous refuse la grandeur sans nous ôter la confiance ».

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE EN QUESTION. ESSAIS DE REDÉFINITION

Lanson a régné en maître absolu sur la critique en France jusqu'aux années 1960. À cette date s'est ouvert le procès du lansonisme, à l'occasion d'une querelle célèbre, « l'affaire Barthes-Picard », dont l'œuvre de Racine était l'enjeu. L'histoire littéraire en est sortie renouvelée : la critique génétique, la sociologie de la littérature et l'histoire des formes sont des façons nouvelles de penser l'historicité de la littérature.

L'histoire littéraire en procès

Trois textes de Roland Barthes, parus de 1960 à 1963, constituent les pièces principales du procès qu'il a intenté à l'ancienne histoire littéraire alors représentée et défendue par Raymond Picard, professeur à la Sorbonne spécialiste de Racine. *L'Homme racinien* - une étude par Barthes du théâtre de Racine pour l'édition de l'œuvre au Club Français du livre - est complétée par un premier article, « Histoire ou Littérature » (d'abord paru dans la *Revue des Annales*), puis par un second, « Les deux critiques » (publié par la revue *Modern Languages Notes* et repris dans les *Essais critiques*, Le Seuil, 1964).

Barthes dénonce d'abord la prétention de l'histoire littéraire à dire la vérité sur l'œuvre de Racine par imposition d'un sens unique - le sens d'auteur - que les moyens de l'exégèse historique, philologique et biographique permettraient de découvrir.

Une œuvre littéraire est à la fois passée et présente. Elle dure, à la différence d'un fait historique. L'éternité de l'œuvre, sa vie continuée, est pour Barthes la preuve qu'elle n'a pas délivré tout son sens au moment de sa création : il n'y a donc pas un « Racine-en-soi », ou un « vrai Racine », connu une fois pour toutes par l'histoire littéraire, mais des lectures de Racine, toutes d'égale valeur pourvu seulement qu'elles soient cohérentes et totales. (Nous développerons plus amplement, au chapitre 6 de notre ouvrage, l'opposition ainsi établie entre un « sens d'auteur » et « le sens des lecteurs ».)

Barthes développe ensuite le reproche de l'historien Lucien Febvre, accusant l'histoire littéraire lansonienne de n'avoir jamais été « vraiment historique ». Elle a cru à « une essence intemporelle de la littérature », pourtant relative et variable selon les époques. Elle a accordé à l'« auteur » un rôle démesuré, « un privilège centralisateur » : l'anecdote, le fait bio-

graphique - Racine a-t-il eu une fille de la Du Parc ? -, « éclipse » « le fait historique », soit le « milieu » du théâtre au XVII^e siècle, à étudier comme un ensemble « d'usages de pensée, de tabous [...] de valeurs [...] et d'intérêts matériels ».

Incapable, selon Barthes, de « comprendre » l'œuvre dans une série de réalités historiques, sociales et culturelles, l'histoire littéraire de Lanson n'est pas davantage parvenue à l'expliquer. Ou plutôt son modèle d'explication date. Il est marqué du sceau du positivisme, emprunt d'une idéologie et d'une psychologie de la création aujourd'hui dépassées.

De nouvelles sciences humaines, la linguistique et la psychanalyse, nous ont appris à réfléchir autrement au problème de « l'expression de l'homme tout entier » (Sainte-Beuve) dans des œuvres de langage. Elles ont dissipé l'illusion d'une autonomie du sujet créateur, nous obligeant à rapporter une œuvre à autre chose que les « intentions » de son auteur (comme nous le verrons au chapitre suivant).

La critique du lansonisme par Barthes le conduit à proposer qu'on distingue entre « l'histoire littéraire » et « la critique », que l'on choisisse entre « Histoire ou Littérature ». « L'histoire littéraire » utilisera « la méthode historique dans ses développements les plus récents » pour faire l'histoire de l'institution littéraire, des milieux où les écrivains se forment, des publics qui reçoivent les œuvres, et de la régulation des échanges des uns aux autres. La « critique » sera chargée de lire les textes pour eux-mêmes, sans exégèses, biographiques ou historiques.

L'approche sociologique de l'histoire littéraire

La sociologie de la littérature* réalise la première partie du programme de Barthes. Elle est une histoire de l'institution littéraire. Elle analyse les fonctions de production, de communication et de consommation des œuvres littéraires (nous la retrouverons dans notre sixième chapitre, consacré à la lecture et aux lecteurs). Nous ne nous intéresserons ici qu'à la manière dont elle renouvelle la traditionnelle étude biographique, ou encore l'analyse des écoles ou des mouvements littéraires.

Sartre a proposé dans *Qu'est-ce que la littérature ?* un schéma d'analyse du fait littéraire que la sociologie de la littérature met en œuvre. Faire la biographie d'un écrivain c'est analyser sa « position de classe » : dire à la fois à quel groupe ou classe sociale il appartient, et ce qu'a été son rapport, d'allégeance ou de contestation, à l'idéologie dominante. Il faut aussi décrire précisément la « condition d'écrivain » : savoir de quoi et

comment vivent les auteurs ; l'image qu'on donne d'eux ; le rôle qu'ils jouent ; la situation qu'ils occupent dans le champ institutionnel des Lettres ; les stratégies à développer pour faire carrière. Il faut indiquer quels sont les mécanismes de légitimation et de consécration d'un auteur, en étudiant la hiérarchie des genres - variable selon les époques -, en analysant la composition des académies littéraires ou des jurys.

La méthode utilisée est celle des historiens de l'École des Annales. Au récit d'un événement singulier, la création d'une œuvre, on préfère désormais l'analyse de séries sociales, économiques et culturelles. D'autre part, la notion sartrienne de « situation » est une critique du déterminisme tainien, et une nouvelle façon de penser la relation de la littérature avec la vie sociale. Le « milieu » ne « produit » pas l'œuvre d'une façon prétendument prévisible. Il est le contexte où s'exerce la liberté de l'écrivain, libre de choisir la réponse qu'il donnera aux questions de son époque.

La sociologie de la littérature révisé des présupposés reconnus faux du lansonisme et en renouvelle les méthodes. *L'Histoire littéraire de la France*, parue en 1974 aux Éditions sociales, ou des collections récentes comme les « Introduction(s) à la vie littéraire » de tel ou tel siècle (chez Bordas), témoignent de cet effort pour écrire autrement l'histoire littéraire.

L'histoire des formes

Dans un article de *Figures III*, « Poétique et Histoire » (1970), Gérard Genette définit différemment encore l'histoire littéraire. Une histoire littéraire qui fait l'histoire de l'institution littéraire n'est pas véritablement « littéraire ». Elle ne s'intéresse pas aux œuvres mais aux circonstances de leur production et de leur consommation. C'est donc une province de l'Histoire. Une histoire « véritablement littéraire » de la littérature doit envisager la littérature non comme une succession d'œuvres - ce qu'on a toujours fait -, mais comme un système variable de formes et de fonctions. Genette revient à la définition de la littérature par les formalistes russes, mal connus en France jusqu'à la parution, en 1965, sous le titre de *Théorie de la littérature*, d'un recueil de leurs principaux articles traduits par Todorov. Tynianov, dans un article de 1927 intitulé « De l'évolution littéraire », appelle « forme » des procédés - la rime, la métaphore, la description, ou des archaïsmes - dont la « fonction » varie : les archaïsmes, par exemple, peuvent servir variablement à indiquer le style élevé ou, au contraire, signaler une intention parodique. Faire l'histoire de la littérature c'est chercher à découvrir et à comprendre les lois de l'évolution qui sub-

stitue un système - soit un ensemble ordonné de formes et de fonctions - à un autre. Car la littérature se transforme selon des lois structurales qui lui sont propres, et qu'il faut découvrir avant de mettre cette évolution en relation avec d'autres séries de transformations, sociales ou politiques. La conséquence en est que les dates de l'histoire littéraire ne sauraient être les dates de l'Histoire politique ou sociale - comme c'est le cas dans nos manuels -, mais les dates auxquelles des formes ont changé de fonction, modifiant ainsi le système entier de la littérature.

Les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et la littérature personnelle en France sont un exemple de cette histoire structurale des formes littéraires qui renouvelle la traditionnelle histoire des genres. Lejeune regroupe des textes d'une même période censés appartenir à des genres différents : des romans et des Mémoires, par exemple. Il montre qu'un même procédé - celui du récit à la première personne - y remplit une fonction semblable : il détermine « un contrat de lecture » particulier ; il engage à lire le récit comme un témoignage. On opère ainsi une redistribution de la géographie littéraire. Le découpage traditionnel en genres, écoles ou périodes, est aboli au profit d'une découpe synchronique qui fait apparaître, pour le XIX^e siècle par exemple, un champ jusqu'alors inaperçu, bien qu'il ait correspondu à des habitudes de lecture et à des attentes du public, celui de « la littérature personnelle ». Par ailleurs, les grandes œuvres ne sont plus arbitrairement séparées des formes de la littérature populaire à laquelle elles ont pris des « procédés » en changeant la « fonction ». Au lieu d'être le panthéon des chefs-d'œuvre du passé, l'histoire littéraire ainsi conçue donne à lire les mécanismes de l'évolution littéraire.

La critique génétique

Apparue en France dans les années 1970, la critique génétique a cherché à dépasser les contradictions de la nouvelle histoire littéraire, hésitant entre l'Histoire et la Littérature.

La critique génétique s'efforce de découvrir l'historicité propre d'œuvres singulières. Elle s'inscrit en faux contre une affirmation de Gérard Genette pour qui « l'œuvre est un objet trop singulier, trop ponctuel pour être vraiment objet d'histoire ». Elle découvre l'étendue encore inexplorée d'un nouvel objet structuré par le temps : ni la littérature, comme le veut Genette, ni « l'œuvre » de Lanson et des lansoniens, mais le « texte ». (Nous décrirons dans notre chapitre 5 les raisons et les consé-

quences de la substitution de la notion de « texte » à la notion « d'œuvre ».) Elle a permis que l'œuvre singulière ne soit plus entendue comme un objet statique - le « produit » d'un milieu -, mais comme le lieu d'un mouvement continu de transformations.

C'est pourquoi la critique génétique, inventée pour « saisir le travail de l'écrit à l'état naissant » (Pierre-Marc De Biasi), renouvelle les principes des éditions critiques traditionnelles sans en contester le découpage ni les étapes. Aujourd'hui comme hier, il s'agit toujours de constituer le dossier d'une œuvre par réunion des plans, ébauches et fragments de rédaction ; d'indiquer les lectures de l'écrivain et de retracer le contexte biographique et historique de l'œuvre ; de rassembler les commentaires et/ou les adaptations qu'on en a pu donner. Mais, ce faisant, la critique génétique révisé les présupposés des éditions critiques de la tradition lansonienne, qu'elle remplace par de nouveaux concepts élaborés à la lumière des découvertes récentes des sciences humaines. Elle ne parle plus de « brouillons » mais d'« avant-texte » ; plus de « source » mais d'« intertexte » ; plus d'« influence » mais de « travail » de l'œuvre, parce qu'elle conteste - comme Barthes et nombre d'auteurs après lui - l'idéologie tainienne de l'œuvre-produit, et l'autonomie souveraine de « l'auteur », maître absolu de son œuvre. On ne peut en effet parler de « brouillon » qu'à la condition d'imaginer la création littéraire comme « l'activité volontaire et lucide d'un homme qui se livre [...] à un travail d'expression » (Raymond Picard). Mais si l'on récuse cette conception de la littérature, on préférera le mot d'« avant-texte » qui désigne l'ensemble des textes possibles et essayés - ébauches, scénarios et fragments - dont la mobilité a produit le texte définitif en infléchissant le projet initial de l'écrivain. De la même façon, la substitution de la notion « d'intertexte » à celle de « source » permet d'opposer à l'idéologie de l'œuvre-produit, simple reflet d'une réalité antécédente, l'idée que l'écriture consiste en une fécondation des références, sociales, littéraires ou biographiques, productrice de sens nouveaux.

Les nouvelles formes de l'histoire littéraire au xx^e siècle ont été élaborées pour réviser des présupposés hérités du xix^e siècle et contestés par l'évolution des sciences humaines, ou pour combler les lacunes d'une histoire littéraire qui ne s'était pas donné les moyens de réaliser toutes ses ambitions.

TEXTES

■ Comment écrire une biographie d'écrivain ?

Le point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre. Si vous comprenez le poète à ce moment critique, si vous dénoncez ce nœud auquel tout en lui se liera désormais, si vous trouvez, pour ainsi dire, la clef de cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache sa seconde existence, radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire, et dont plus d'une fois il voudrait dévorer la mémoire, alors on peut dire de vous que vous possédez à fond votre poète ; vous avez franchi avec lui les régions ténébreuses, comme Dante avec Virgile ; vous êtes digne de l'accompagner sans fatigue et comme de plain-pied à travers ses autres merveilles. [...]

C'est un beau moment pour le critique comme pour le poète que celui où l'un et l'autre peuvent, chacun dans un juste sens, s'écrier avec cet ancien : *Je l'ai trouvé !* Le poète trouve la région où son génie peut vivre et se déployer désormais ; le critique trouve l'instinct et la loi de ce génie. Si le statuaire, qui est aussi à sa façon un magnifique biographe, et qui fixe en marbre aux yeux l'idée du poète, pouvait toujours choisir l'instant où le poète se ressemble le plus à lui-même, nul doute qu'il ne le saisisse au jour et à l'heure où le premier rayon de gloire vient illuminer ce front puissant et sombre. À cette époque unique dans la vie, le génie qui, depuis quelque temps adulte et viril, habitait avec inquiétude, avec tristesse, en sa conscience, et qui avait peine à s'empêcher d'éclater, est tout d'un coup tiré de lui-même au bruit des acclamations, et s'épanouit à l'aurore d'un triomphe. [...]

Or, ce que le statuaire ferait s'il le pouvait, le critique biographe, qui a sous la main toute la vie et tous les instants de son auteur, doit à plus forte raison le faire ; il doit réaliser par son analyse sagace et pénétrante ce que l'artiste figurerait divinement sous forme de symbole. [...] Je ne sais si toute cette théorie, mi-partie poétique et mi-partie critique, est fort claire ; mais je la crois vraie, et tant que les biographes des grands poètes ne l'auront pas présente à l'esprit, ils feront des livres utiles, exacts, estimables sans doute, mais non des œuvres de haute critique et d'art ; ils rassembleront des anecdotes, détermineront les dates, exposeront des querelles littéraires : ce sera l'affaire du lecteur d'en faire jaillir le sens et d'y souffler la vie ; ils seront des chroniqueurs, non des statuaires.

■ Littérature et biographie

Bon nombre d'écrivains du XX^e siècle nourrissent à l'égard de l'entreprise biographique des sentiments ambigus. En dignes successeurs de Proust, ils la condamnent au nom de la littérature, mais ils continuent dans le même temps d'archiver quantité de documents sur leur vie vécue ; ainsi de Marguerite Yourcenar - comme le souligne Josyane Savigneau, sa biographe :

« Le temps n'est plus où l'on pouvait goûter *Hamlet* sans se soucier beaucoup de Shakespeare : la grossière curiosité pour l'anecdote biographique est un trait de notre époque, décuplé par les méthodes d'une presse et de *media* s'adressant à un public qui sait de moins en moins lire. Nous tendons tous à tenir compte, non seulement de l'écrivain, qui, par définition, s'exprime dans ses livres, mais encore de l'individu, toujours forcément épars, contradictoire et changeant, caché ici et visible là, et, enfin, surtout peut-être du *personnage*, cette ombre ou ce reflet que parfois l'individu lui-même (c'est le cas pour Mishima) contribue à projeter par défense ou par bravade, mais en deçà et au-delà desquels l'homme réel a vécu et est mort dans ce secret impénétrable qui est celui de toute vie » : dans l'essai qu'elle consacre en 1981 à Mishima - *Mishima ou la Vision du vide* -, Marguerite Yourcenar remet d'emblée ironiquement en cause la pertinence de l'investigation biographique. Elle a également souvent protesté, dans diverses interviews, contre « l'excès actuel du "culte de la personnalité" chez les écrivains ».

Pour ce qui concerne l'analyse et l'appréciation de l'œuvre, on ne peut que partager ce point de vue : ce que signifie une œuvre qui veut s'inscrire dans la durée est plus lié à la manière dont elle est lue qu'aux raisons pour lesquelles elle a été écrite. Encore faut-il noter la distinction opérée par Marguerite Yourcenar elle-même entre « écrivains », « individu » et « personnage ». On peut alors penser qu'il n'est pas vain de se donner les moyens de distinguer l'un des autres, d'apprécier cet écart - dont on doute qu'il doive tout à la désinvolture et à l'oubli nonchalant des faits et des dates - qui se creuse entre la « personne » et le « personnage », puisque ce dernier relève aussi d'une forme de fiction, d'une sorte de premier degré de l'œuvre. Et n'est-ce pas justement le « personnage » de Marguerite Yourcenar, « cette ombre ou ce reflet que l'individu lui-même contribue à projeter », comme elle le dit, qui lui commandait d'affirmer l'insignifiance de la biographie, alors même qu'elle s'employait, avec une minutie confinante à l'obsession, à recenser, annoter, archiver les témoignages des

grands ou petits événements de sa vie ? Taxer dès lors l'entreprise biographique d'insignifiance apparaît bien comme un défi ironique lancé au chercheur, sommé de décrypter des informations successivement pléthoriques, lacunaires et contradictoires.

Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une vie*,
1990, éd. Folio, pp. 18 à 20.

Du côté de l'auteur

II. Les herméneutiques*

La contestation de l'histoire littéraire, à partir des années 1960, ne doit pas masquer une communauté relative d'intérêts et de principes entre l'ancienne et la nouvelle critique. Désireux de mettre en œuvre de nouveaux savoirs et de nouveaux langages, les « nouveaux critiques » n'ont pas tous récusé le postulat de l'histoire littéraire selon lequel la littérature est l'expression de « l'homme tout entier » et de la société. La question de l'auteur a continué d'être posée après 1960, mais en des termes nouveaux.

La découverte de l'inconscient par la psychanalyse ; l'analyse par la sociologie marxiste des déterminismes historiques et sociaux agissant sur la pensée et l'affectivité des individus ; une nouvelle métaphysique - la phénoménologie* - ont renouvelé les conceptions du sujet - donc de l'auteur - et inspiré une critique d'interprétation. Il s'agit désormais de lire dans les œuvres autre chose que des intentions conscientes, et de faire apparaître des significations restées inaperçues de l'écrivain lui-même, des sens implicites ou refoulés, qui expriment plus véritablement son rapport au monde.

Fondées sur des idéologies différentes, la critique psychanalytique, la critique sociologique et la critique thématique ont toutes en commun d'être des herméneutiques*. Comme « Hermès, conducteur des âmes et patron de l'herméneutique », le critique, qui en sait désormais plus que l'auteur, « rend à la présence ce qui avait été englouti par l'absence ou par l'oubli » (Jean Starobinski). Il ramène au jour de la connaissance claire des significations latentes, découvrant dans le texte de l'œuvre tout entière d'un écrivain des « relations qui n'ont pas été pensées ou voulues de façon consciente » (Mauron).

LA CRITIQUE PSYCHANALYTIQUE

Freud et la littérature

Freud s'est d'abord servi de la littérature pour démontrer la validité de sa théorie de l'inconscient. Il a en effet trouvé dans des œuvres de littérature un énoncé explicite de ce qu'il nomme l'« inconscient » : l'affirmation de l'existence, en chacun de nous, d'une voix de la nature réprimée par la culture ; de désirs interdits et refoulés faisant retour dans le rêve. Dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, Jocaste déclare que « bien des gens déjà dans leurs rêves ont partagé la couche maternelle ». Un passage du *Neveu de Rameau* constate le désir du sauvage, ou de l'enfant, de « tordre le cou à son père et de coucher avec sa mère ». Un concept central de la psychanalyse, le complexe d'Œdipe, qui décrit l'ambivalence des désirs des enfants à l'égard de leurs parents, est ainsi nommé pour rendre hommage à la prescience de Sophocle et des écrivains en général, dont Freud affirme qu'ils « ont découvert l'inconscient » avant lui.

La fable traitée par Sophocle dans l'*Œdipe-Roi*, l'histoire d'Œdipe qui tue son père et épouse sa mère, apparaît comme la réalisation, dans le monde de la fantaisie, d'un désir interdit. Comme le mythe ou la légende, comme le rêve, le jeu, ou encore le mot d'esprit, la fiction échappe, selon Freud, au principe de réalité. Lieu de la pure dépense imaginaire, elle figure en images ou en actes nos plus secrets instincts. La littérature est ainsi toute proche des sources inconscientes de l'être et Œdipe est un « des rôles capitaux que notre désir a revêtus ». Ceci, souligne Freud, explique le succès de la pièce de Sophocle auprès des modernes, qui ne croient pourtant plus à la fatalité. La théorie freudienne de la littérature comme symbolisation de désirs inconscients parvient à rendre compte de l'universalité des œuvres. Elle résout une question sur laquelle achoppait l'histoire littéraire. Dans l'introduction à la *Critique de l'économie politique*, Marx remarquait en effet que « la difficulté n'est pas de comprendre comment l'art et l'épos des Grecs sont liés à certaines formes de développement social, la difficulté est de comprendre comment cet art et cet épos peuvent nous procurer encore un plaisir artistique ».

Freud apporte à cette question un début de réponse. La théorie analytique, dont on a d'abord montré qu'elle s'était servie de la littérature, contribue ainsi en retour aux progrès de la critique. Mais le principal apport de la psychanalyse à la lecture des textes littéraires nous semble être l'invention par Freud d'une technique de l'exégèse.

Freud déchiffre des textes restés jusque-là illisibles, parce qu'ils sont elliptiques : le mot d'esprit, le lapsus ; ou faits d'images sans paroles : le rêve-rébus. La technique de déchiffrement s'applique également à des textes littéraires troués, lacunaires, comme l'*Hamlet* de Shakespeare.

Une comparaison d'*Hamlet* avec *Œdipe-Roi* révèle « la progression séculaire du refoulement dans la vie affective de l'humanité ». La matière traitée est la même dans l'une et l'autre pièce, mais le désir fondamental de l'enfant est mis au jour dans le texte grec, alors que dans Shakespeare il reste refoulé et caché. *Hamlet* est l'exemple même d'un texte troué, plein de silences et d'ambiguïtés, puisqu'« il ne livre aucune indication sur les raisons ou les motifs » de « l'hésitation qu'*Hamlet* éprouve à accomplir le désir de vengeance qui lui a été imparti ». La littérature ne retrouvera plus la plénitude symbolique de l'*Œdipe-Roi*. Du fait des progrès de la censure, elle exige, pour être déchiffrée, une herméneutique capable de déceler dans la chaîne des signifiants* un signifié* caché, latent, qu'elle amènera au jour. L'attention portée aux ambiguïtés des mots, des images et des situations narratives d'un texte permet seule d'y repérer les traces d'une activité de l'inconscient.

Cette méthode de lecture, appelée symptomale parce qu'elle fait du texte de l'œuvre une formation de compromis à l'égal du symptôme - masquant et révélant tout ensemble un désir inconscient -, a de quoi séduire la critique littéraire. Elle réussit là où d'autres interprétations ont échoué. Julien Gracq soumet à ce type de lecture une tragédie de Racine, *Bajazet*, dont la critique traditionnelle avait souligné les difficultés. Les mobiles d'Amurat pour tuer Roxane et Bajazet sont très peu clairs et l'« on n'entre pas dans les raisons de cette grande tuerie » (Madame de Sévigné), sauf à découvrir que le texte de la pièce signifie plus qu'il ne dit et qu'il y a dans cette tragédie de Racine « un halo d'inexprimé, une charge suggérée et déterminante d'inconscient » (« À propos de *Bajazet* », 1944, in : *Préférences*). L'herméneutique freudienne, attentive aux silences ou aux ambiguïtés d'un texte, résout des énigmes. Elle aide à mieux lire les œuvres.

Une autre contribution de Freud à la critique littéraire est son analyse du « travail du rêve ». La grammaire du rêve se révèle en effet très semblable aux procédés poétiques. Les deux modes majeurs de figuration du désir inconscient par le rêve sont la condensation et le déplacement. Or la condensation - qui réunit dans une seule image du rêve des éléments épars dans le temps et l'espace - a un équivalent dans l'ordre du langage : c'est la métaphore. De la même façon, le déplacement - consistant en un transfert de la charge affective attachée dans la pensée du rêveur à une repré-

sensation vers une autre, contiguë à la première, mais d'apparence insignifiante - correspond à la figure de style qu'on appelle la métonymie. Des linguistes - Jakobson et Benveniste - ont souligné la parenté des deux symbolismes*, celui de l'inconscient et celui du langage poétique. Benveniste en tire la conclusion qu'il est devenu, grâce à Freud, plus facile de « voir clair dans les structures dynamiques du style et dans leurs composantes affectives ».

Pourtant, en dépit de l'attention qu'elle porte au signifiant, la lecture-interprétation de Freud ne se tient pas dans les seules limites du texte. Elle continue de rapporter l'œuvre à un ailleurs, à un en-dehors, à la personne et à la vie de l'auteur, comme le faisait avant elle l'histoire littéraire. À propos d'*Hamlet*, Freud affirme que « ce qui se livre à nous dans *Hamlet* ne peut être que la vie psychique du poète » et qu'« il faut qu'un événement réel ait poussé Shakespeare à écrire *Hamlet* ». Il trouve dans le livre de Georg Brandes sur Shakespeare la confirmation de cette hypothèse : Brandes affirme en effet que le drame a été composé en 1601, immédiatement après la mort du père de Shakespeare.

La critique freudienne cherche donc toujours l'origine de l'œuvre dans la vie de l'écrivain, et elle reprend à son compte le postulat énoncé par Sainte-Beuve, selon lequel l'œuvre exprime l'homme tout entier. Cependant elle renouvelle complètement la manière de penser le rapport de la vie à l'œuvre, comme le montre la psychocritique de Charles Mauron qui, de toutes les applications possibles de la psychanalyse à la littérature, représente la tentative la plus poussée pour dépasser la critique biographique, et proposer un nouveau modèle d'explication de l'œuvre par la vie.

La psychocritique de Charles Mauron

Mauron invente en 1948 le terme nouveau de « psychocritique » pour rappeler la priorité à accorder au point de vue critique sur le point de vue clinique dès qu'il s'agit d'appliquer la psychanalyse à la lecture des œuvres littéraires. Il proteste ainsi contre l'empire de la psychanalyse médicale, qui a envahi le champ de la critique littéraire. Sont visés les travaux de Marie Bonaparte sur Poe, et de René Laforgue sur Baudelaire - ces deux auteurs avaient principalement cherché à définir la névrose de Poe et de Baudelaire en traitant leur œuvre comme un matériau verbal, comparable aux associations auxquelles se livrent les analysés sur le divan du psychanalyste - : mais également la psychobiographie, parce qu'elle pose que l'œuvre est tout entière déterminée par les conflits de l'enfance, selon un

principe énoncé par Dominique Fernandez : « tel enfant, telle œuvre ». Soucieux de redonner à la littérature le premier rôle, Mauron propose que, contrairement aux travaux de psychanalyse médicale qui explorent la biographie d'un écrivain avant de lire ses textes, on commence par une lecture de toute l'œuvre, pour ensuite lire la vie - toute la vie - à la lumière des vérités découvertes dans l'œuvre. La psychocritique est précisément décrite dans un ouvrage de 1963 : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, après avoir été essayée dans *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Une lecture « flottante », attentive aux détails insignifiants, et qui superpose* tous les textes d'un même auteur, permet au critique de remarquer dans l'œuvre la récurrence, non voulue et non pensée, de figures, de « métaphores » ou de situations « obsédantes ». Ce sont autant d'éléments structurels, dont la mise en relation révèle un « mythe personnel », un conflit de forces, à l'origine de l'œuvre. Ce conflit a pu être alimenté par des événements de la vie de l'écrivain. On ne les examinera qu'en second lieu, à titre de vérification de la lecture-interprétation, et pour chercher à en comprendre, à la lumière de l'œuvre, la résonance affective.

La méthode de Mauron bouleverse les catégories de la critique traditionnelle. En proposant de lire toutes les tragédies de Racine comme une seule pièce, il brouille délibérément les contours des personnages et des situations propres à chacune, pour faire apparaître une motivation constante, la réalisation, au travers de multiples déformations, d'un désir unique. La superposition par Mauron de textes différents opère à la façon de la condensation. Hermione et Roxane rejoignent ainsi Agrippine et Phèdre pour former avec elles une figure unique de Mère terrible. Le rapprochement est permis par l'identité de la position qu'elles occupent dans une situation obsédante du théâtre de Racine. Un homme oscille entre une femme virile et une tendre amante : c'est Pyrrhus entre Hermione et Andromaque, Néron entre Agrippine et Junie, Bajazet entre Roxane et Atalide, ou Hippolyte entre Phèdre et Aricie. Il cherche à se libérer de l'une et à se faire aimer de l'autre. Mais l'accession du Fils à l'indépendance virile s'accompagne d'un retour du Père. Absent jusqu'à *Mithridate*, il apparaît pour la première fois dans cette tragédie, et l'énergie agressive se déplace alors de la Mère vers le Père, qui se fait, de pièce en pièce, de plus en plus menaçant, jusqu'à accuser le Fils et à le rejeter aux mains de la Mère terrible : Thésée accuse Hippolyte et le livre à Phèdre. Le film ainsi déroulé des tragédies montre comment évolue un conflit de forces opposées et permet de conclure des situations obsédantes du théâtre de Racine à un « mythe personnel ». Mauron nomme ainsi le schéma œdipien découvert dans les tragédies de Racine avec ses variantes individuelles :

libéré de la Mère, le Fils a bientôt la révélation de la nature incestueuse de son désir au point d'éprouver un sentiment de culpabilité et une volonté d'auto-punition qui atteint son degré culminant à l'époque de *Phèdre*.

La psychocritique se sépare sur ce point d'une autre forme de la critique psychanalytique, celle qui cherche dans les textes littéraires les figures archétypales d'un inconscient collectif. Jung, son disciple Charles Baudouin, Otto Rank - l'auteur d'essais sur les motifs du double ou de la naissance du héros - ou parfois Freud lui-même - principalement dans un article des *Essais de psychanalyse appliquée* (1933) sur le « thème des trois coffrets » - ont mis sur le même plan des légendes, des contes, des mythes ou des œuvres littéraires qui comprenaient des motifs semblables. À travers ces formations symboliques, ils ont lu l'Homme plutôt qu'un homme. Mauron, au contraire, ne s'intéresse pas à l'archétype de la Mère terrible dans le théâtre de Racine mais il s'attache, par une lecture de toute l'œuvre, à déceler et à décrire le « mythe personnel » de cet écrivain.

De Sainte-Beuve à Mauron, « la vie et l'œuvre »

Structurale, la méthode de Mauron est aussi génétique. Après avoir suivi l'aventure du désir dans le texte des tragédies, il s'agit de trouver quels événements de la vie de l'écrivain ont alimenté ce conflit de forces opposées qui « anime l'œuvre du dedans », lui donnant cohérence et continuité. Se tournant alors, dans la seconde partie de son ouvrage, vers la vie de Racine, Mauron découvre que le goût de celui-ci pour le théâtre s'est heurté à sa condamnation par Port-Royal, qui a élevé le poète, orphelin de mère. Deux événements : la rupture de 1663 avec Port-Royal et la décision de faire du théâtre, contre toute sagesse ou toute prudence puis, en 1677, l'abandon du théâtre après *Phèdre*, témoignent de la violence et de la permanence du conflit vécu par Racine, déchiré entre la reconnaissance due à Port-Royal et la vocation du théâtre. Le fils amoureux, qui occupe la scène du théâtre, peut dès lors apparaître comme un double de l'auteur et de « son désir coupable d'écrire des tragédies ». Pour prouver cette coïncidence aperçue entre les structures de l'œuvre et celles de la vie, Mauron cite une lettre de la jeunesse de Racine. Le poète y évoque un spectacle qui l'a ému. Il a vu, une nuit de fête, à Nîmes, le visage de jeunes femmes réunies autour d'un feu de bois, rendu irréal par la lumière de la flamme ; il ajoute qu'il était alors en compagnie d'un Révérend Père « qui n'aimait pas trop à rire ». Le désir amoureux, éveillé par la vue de ces jolies femmes, et le goût pour le théâtre - perceptible dans l'attrait pour ce que la

scène semble avoir d'irréel - se trouvent ici réunis, confondus, offerts et interdits à la fois, du fait même de la présence aux côtés du jeune homme de ce prêtre sévère. Par ailleurs la lettre et l'épisode qu'elle rapporte précèdent de deux ans la rupture avec Port-Royal et la décision de faire du théâtre.

Mauron, on le voit sur cet exemple, instaure entre la vie et l'œuvre un type de causalité tout autre que celui qu'avait établi la critique biographique. Elles communiquent l'une avec l'autre, non pas par des liens superficiels ou des ressemblances parcellaires et discontinues, mais « par des voies largement inconscientes », à travers des fantasmes. C'est la résonance intérieure de l'épisode de Nîmes, sa valeur affective, dont témoigne tant le texte de la lettre que celui des tragédies, où sont évoquées d'autres nuits semblables - celle par exemple de l'apparition de Junie à Néron dans *Britannicus* -, qui permet désormais de mesurer l'importance de l'événement. La façon d'écrire une biographie d'écrivain s'en trouve changée. On ne laissera plus la seule « anthropologie paresseuse du sens commun » (Starobinski) décider des événements importants d'une vie. Les petits faits, les détails* apparemment insignifiants, pourront et devront être pris en compte autant ou plus qu'un deuil, un mariage ou une rupture, dès lors que l'on pourra faire la preuve de leur résonance fantasmatique. Les vérités tout extérieures de Sainte-Beuve sont concurrencées par une autre forme de vérité, la vérité de l'imaginaire, ce qui rend désormais impossible d'opposer, comme le faisait Sainte-Beuve, la véracité des témoignages ou les documents d'archives aux mensonges ou aux travestissements de l'œuvre.

D'autre part, la psychocritique fait aussi la preuve que si l'inconscient de l'écrivain - et dans le cas de Racine il s'agit de la relation avec Port-Royal, devenu une autre figure de Mère terrible - est bien la source de l'œuvre, c'est en revanche l'œuvre qui structure l'inconscient et donne au conflit sa forme. L'écriture de l'œuvre constitue, selon Mauron, un « processus d'auto-connaissance inconscient », qu'il oppose aux « tâtonnements de la vie ». L'œuvre, toute l'œuvre, donne sens à la vie, à toute la vie. Elle manifeste la continuité d'un drame inconscient que les péripéties de la vie masquent. Elle intègre les événements de la vie à une totalité signifiante. Il faut donc lire la vie à la lumière de l'œuvre pour résoudre certaines de ses énigmes.

Mauron montre, par exemple, comment la retraite de Racine après *Phèdre*, considérée par les historiens de la littérature comme « une des énigmes les plus irritantes de l'histoire littéraire » (Raymond Picard), doit être rapportée à l'œuvre. En effet, expliquer l'abandon du théâtre après

Phèdre par la cabale de Pradon et par la dévotion grandissante de Racine ne suffit pas. On sait que le succès de Pradon n'a pas entamé le crédit de Racine auprès du roi. *Phèdre* a, d'autre part, provoqué entre Racine et le janséniste Arnauld une réconciliation publique, qui aurait dû montrer à Racine que le théâtre et la dévotion étaient désormais compatibles. Ce geste, auquel il est difficile de trouver une raison de circonstance, semble en revanche répéter, au plan de la vie vécue, le sacrifice par *Phèdre*, un personnage de la fiction, d'une passion qu'elle reconnaît et qu'elle exhibe comme une passion coupable dans la pièce éponyme. Replacée dans la succession des tragédies déroulée pour suivre le destin du désir inconscient de Racine, *Phèdre* représenterait la victoire finale du Sur-moi. L'abandon du théâtre par Racine est interprétable comme une régression névrotique. Sa brutalité, sa soudaineté sont des preuves supplémentaires de sa signification inconsciente. Cet éclairage jeté sur un fait de la biographie par la lecture et l'interprétation de toute l'œuvre inverse les postulats de la critique biographique et de la psychobiographie et montre comment finalement l'œuvre « engendre son père » (Sarah Kofman).

Le destin de la psychocritique

La psychocritique nous est apparue comme un mode nouveau de questionnement des textes et du rapport d'une œuvre avec une vie, comme une interrogation suggestive des formes et des forces de l'imaginaire qui se révèlent dans la création littéraire. Mais on est en droit de lui reprocher, comme le fait Gérard Genette dans un article de *Figures I*, « le positivisme de ses postulats épistémologiques » qui l'apparente plus que ne le voudrait Mauron lui-même aux « réductions » de la critique déterministe.

Mauron a utilisé pour lire Racine un savoir préalable. Il s'est servi de tout l'appareil des concepts freudiens, - ce dont notre résumé a donné un aperçu - et d'une méthode de déchiffrement du sens également héritée de Freud. Il a pratiqué une lecture structurale du théâtre de Racine, superposant des tragédies de Racine comme Freud superposait *Timon d'Athènes* et *Hamlet*, pour montrer le retour obsédant, d'un drame à l'autre, du dégoût de la sexualité. Ces emprunts à Freud sont pour Mauron des garanties de scientificité et d'objectivité. Le savoir psychanalytique est utilisé comme une grille unique de lecture des textes, et les découvertes de la lecture structurale sont données comme « objective(s) », en rien assimilables à un « commentaire ». Or une structure est construite plus que perçue : elle résulte d'un découpage du texte de l'œuvre par le critique, qui lit avec des

présupposés idéologiques, ou un savoir préalable. Le nier fait courir à la critique le risque du dogmatisme, et il semble préférable de faire de la psychocritique un langage critique parmi d'autres - ni plus neutre, ni plus objectif que d'autres -, plutôt qu'une méthode d'analyse scientifique des textes littéraires.

De nouvelles formes de critique psychanalytique (que nous exposerons dans nos chapitres 5 et 6) ont cherché à dépasser la psychocritique de Charles Mauron. Elles ne font plus recours à la vie de l'écrivain, mais visent un « inconscient du texte » ; par l'analyse du signifiant - dont Mauron ne fait aucun cas -, et par la prise en compte de l'inconscient du lecteur pour la mise au jour et l'interprétation du travail inconscient du texte.

LA CRITIQUE SOCIOLOGIQUE

Freud ou Marx ?

La psychanalyse, on l'a vu, a fait progresser la critique en découvrant des totalités signifiantes là où l'histoire littéraire traditionnelle ne montrait que des ressemblances partielles. Mais cette démarche d'explication globale n'est pas propre à la psychanalyse. Elle caractérise également toutes les sciences humaines au ^{xx}e siècle, et en particulier la sociologie d'inspiration marxiste. La critique qui se donne pour tâche de penser la relation de la littérature au réel a donc le choix entre deux modèles possibles d'explication du fait littéraire : l'approche psychanalytique, ou l'approche sociologique. Elle doit décider du rôle joué dans la création littéraire par la personnalité inconsciente de l'auteur et par sa réalité d'être social, engagé dans l'Histoire et dans un rapport avec d'autres hommes. L'art est-il, comme Freud le présupposait, un monde de l'illusion où l'écrivain peut redevenir un être naturel, libre de satisfaire en imagination des désirs qu'il a renoncé à inscrire dans la réalité ? Ou est-il une forme de la parole publique, comme le pensent les tenants d'une critique humanisante, Paul Bénichou, par exemple, et les sartriens, qui prônent « l'engagement » de la littérature ?

La préférence pour une critique sociologique est parfois justifiée par la capacité de la sociologie à « affirmer le caractère historique et social de la signification objective de la vie affective et intellectuelle des individus » (Lucien Goldmann). Cette absorption de la sphère du privé par la sociologie est très précisément illustrée par René Girard dans *Mensonge roman-*

tique et Vérité romanesque. Une phrase des *Mémoires d'un touriste* de Stendhal affirme que « l'envie, la jalousie et la haine impuissante » sont « des sentiments modernes ». René Girard propose à partir de là une analyse des déterminations historiques et sociales du désir, fondée sur la lecture des romans, de Cervantès à Proust et à Dostoïevski. Tous les romans mettent en évidence la nature mimétique* du désir. La principale différence entre les sociétés d'Ancien Régime et la société issue de la Révolution de 1789 tient à ce que la distance qui sépare du modèle que l'on imite a changé : inaccessible à l'époque de *Don Quichotte*, il est devenu, après 1789, un égal, et donc un rival que l'on envie, que l'on jalouse ou que l'on hait.

Mais on peut aussi refuser de choisir entre Freud ou Marx en considérant que l'œuvre littéraire n'a pas un seul signifié. En elle converge une pluralité de significations, historiques, sociologiques, psychiques, métaphysiques, qu'elle tisse ensemble. Seule une lecture plurielle, recourant à des langages critiques différents, peut les faire apparaître.

La critique sociologique : un essai d'interprétation historique et sociale des œuvres littéraires

Le principal représentant en France de la sociologie de la littérature est Lucien Goldmann, auteur du *Dieu caché, étude sur la vision tragique dans « Les Pensées » de Pascal et le théâtre de Racine* (1955), et de *Pour une sociologie du roman* (1964). La sociologie de la littérature mérite d'être rangée au chapitre des critiques d'interprétation parce que, tout comme la critique psychanalytique, elle vise la compréhension de l'œuvre au lieu d'y chercher l'illustration du projet conscient de l'auteur. Goldmann ne s'en tient jamais aux contenus explicites des textes, aux événements ou aux catégories sociales représentées. Il affirme qu'on ne peut découvrir la signification objective d'une œuvre, philosophique ou littéraire, qu'en la replaçant dans l'ensemble de l'évolution historique et de la vie sociale. Ce sens objectif peut fort bien contredire la pensée consciente et avouée de son auteur. Si Descartes est croyant, le rationalisme cartésien est athée. Balzac affiche des convictions monarchistes ; c'est pourtant de lui que Victor Hugo a pu dire avec beaucoup de clairvoyance : « Qu'il l'ait voulu ou non, l'auteur de cette œuvre énorme et extraordinaire appartient à la forte race des écrivains révolutionnaires. »

L'auteur cesse donc d'être cet intermédiaire « réel et nécessaire » entre la société et l'œuvre. Il est remplacé dans cette fonction par un nouveau

concept, celui de « vision du monde », que l'œuvre exprimerait sans que son auteur en ait toujours une conscience claire. Goldmann la définit comme « l'ensemble des aspirations, des sentiments et des idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes ». La notion goldmanienne de « vision du monde » semble à première vue peu différente de ce que Bénichou choisit pour sa part d'appeler « idéologie » ou « morale », et que nous avons décrit au chapitre précédent. Elle s'en distingue pourtant par le fait qu'elle « n'est pas une réalité métaphysique ou d'ordre purement spéculatif ». Les « morales » du grand siècle sont des « débats » sur l'excellence ou la médiocrité humaine, « accompagn(ant) et stimul(ant) les conflits réels de l'histoire ». Les « visions du monde » sont « l'expression psychique de la relation entre certains groupes humains et leur milieu social et naturel ». Elles manifestent une concordance entre une pensée et des comportements, et elles s'expriment, sur le plan littéraire, « par la création, à l'aide de mots, d'un univers concret d'êtres et de choses ».

La vision du monde n'est pas une donnée empirique immédiate. C'est un concept, résultant de la découpe opérée par le critique dans la réalité d'une époque pour mettre en liaison des faits simultanés.

Pour définir la « vision tragique », Goldmann lie entre eux trois faits de la période 1633-1677 : l'écriture par Racine de tragédies du refus ; les retraits à Port-Royal des Champs de personnages jeunes et brillants de la société du temps - comme l'avocat Antoine Le Maître ; enfin la rédaction par Pascal des *Pensées*, qui fait de l'homme un être paradoxal, issu de la réunion et du heurt de tendances contraires ; telles grandeur et misère ou faiblesse et force. La « vision tragique » reflète une crise profonde des relations entre l'homme, ou plutôt certains hommes, et le monde social ou physique. Le monde est confus et obscur, ambigu et corrompu. Ou du moins, il apparaît tel à tous ceux qui vivent sous le regard de Dieu et que des valeurs d'absolu et de clarté empêchent de se satisfaire comme les hommes ordinaires de réalités partielles et équivoques. Une analyse historique permet de découvrir que la vision tragique, ou l'idéologie janséniste - avec laquelle au XVII^e siècle elle se confond -, est répandue dans un groupe social nettement identifiable, composé de la noblesse de robe, de parlementaires, d'officiers et d'avocats. Ce groupe est dans une situation paradoxale par rapport à l'État monarchique, qu'il conteste, mais dont il dépend économiquement et dont il ne peut vouloir la transformation totale. D'où deux attitudes possibles qui ont constitué deux formes de jansénisme. L'une, qui se caractérise par un « refus unilatéral du monde », aboutit à la retraite à l'abbaye de Port-Royal et au déni de toute fonction

ecclésiastique ou religieuse ; elle détermine aussi l'attitude d'une héroïne de Racine, la Junie de *Britannicus*. L'autre, qui se pose comme « refus intramondain du monde », est illustrée par l'attitude de Pascal dans les dernières années de sa vie : il découvre la surface de la cycloïde et crée une entreprise de carrosses à cinq sols tout en écrivant dans le même temps *Les Pensées*.

La constitution d'une totalité signifiante par la mise en relation de faits simultanés, et l'analyse historique, aident à mieux comprendre la structure et la signification des œuvres littéraires. Goldmann lit les tragédies de Racine comme une seule et même pièce. Pyrrhus, Oreste, Hermione, Néron, Britannicus, Antiochus, Thésée ou Hippolyte ont tous en commun la volonté d'être trompés, l'inauthenticité, le manque de conscience morale : ils sont donc des figures du monde corrompu. Face à eux, Andromaque, Junie, Tite et Bérénice, Phèdre se distinguent par leur exigence de totalité et d'absolu, par leur refus de la compromission : ils représentent l'homme tragique. Enfin, Hector dans *Andromaque*, ou le Soleil et Vénus dans *Phèdre*, mais aussi Rome dans *Britannicus*, sont le Dieu caché de l'idéologie janséniste, spectateur des actions des hommes. Structuré par les trois éléments de la vision tragique, le théâtre de Racine illustre la valeur humaine et morale du paradoxe. Phèdre, qui veut réaliser l'union de la gloire et de la passion, de la vérité et de la vie, est obligée de reconnaître qu'il est illusoire de croire qu'on peut vivre dans le monde sans choix et sans concession. Ainsi trouble-t-elle profondément l'ordre du monde.

La méthode de Goldmann, on le voit, fait de l'œuvre « l'expression microcosmique du monde dans lequel elle a pris naissance », une sorte d'« abrégé symbolique de la loi collective du moment et du milieu culturel au sein desquels elle a été produite » (Jean Starobinski). Elle repose sur une théorie de l'œuvre-reflet. Pour Goldmann, la création littéraire est « création d'un monde dont la structure est analogue à la structure essentielle de la réalité sociale au sein de laquelle l'œuvre a été écrite » (*Pour une sociologie du roman*).

Les objections à cette méthode d'analyse sont aisées à formuler. S'il est vrai que l'œuvre reflète la structure sociale, comment se fait-il que les écrivains d'une même époque et d'un même groupe social ne produisent pas tous la même œuvre ? Et comment expliquera-t-on que des œuvres, au lieu de refléter la réalité environnante, choisissent de la nier, sous les espèces variables « du scandale, de l'opposition, de la dérision, de l'indifférence » (Starobinski) ? Ce travail de la négation, dont plusieurs des grandes œuvres de la modernité portent la marque, nous oblige à penser autrement le rapport de la littérature au réel : « le langage d'une œuvre littéraire et le

langage de la culture environnante ne sont pas consubstantiels », sauf peut-être dans le cas d'« une littérature qui serait jeu réglé dans une société réglée ». Les limites de la critique sociologique résideraient, selon Jean Starobinski, dans son inactualité ; dans le fait que son présupposé de l'œuvre reflet n'est applicable qu'à une infime partie de la production écrite : aux mythes primitifs et aux contes populaires plus qu'aux œuvres littéraires qui, pour la plupart, entretiennent avec la littérature antécédente et la société environnante « une relation différentielle et polémique ».

LA CRITIQUE THÉMATIQUE

Originalité de la critique thématique

La critique thématique apparaît dans le même temps que la critique psychanalytique et la critique sociologique. *Littérature et Sensation* de Jean-Pierre Richard paraît en 1954, l'année où Mauron soutient sa thèse sur *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*. On peut pourtant distinguer la critique thématique des autres formes de la critique herméneutique. Elle est la seule à refuser le postulat - commun à l'histoire littéraire et à la nouvelle critique psychanalytique ou sociologique - de la littérature comme expression de l'homme ou de la société et de l'Histoire. Elle repose sur une nouvelle conception de la littérature, héritée du romantisme, à laquelle Proust a donné d'amples développements dans le *Contre Sainte-Beuve* et *La Recherche* : l'œuvre littéraire, loin d'exprimer un déjà-là, d'être le reflet ou l'émanation d'une expérience antérieure du monde, est avant tout la création et la révélation de sens inconnus, inaperçus.

Le rapport que l'écrivain entretient avec le langage fait de l'œuvre littéraire, selon Proust, le lieu de l'invention plus que de l'expression de soi. L'écrivain véritable est en effet celui qui rejette la « parlerie quotidienne », « les expressions toutes faites, que ce qui en nous vient des autres - et des plus mauvais autres - nous suggère quand nous voulons parler d'une chose », et qui ne nous donnent de la réalité qu'une « connaissance conventionnelle », pour « descen(dre) [...] dans ce calme profond où la pensée choisit les mots où elle se reflétera tout entière ». Ainsi distincte de la langue commune, l'écriture permet la « saisie toute neuve de son être pensant » par l'écrivain (Georges Poulet). Le « moi profond » de l'écrivain ne coïncide en rien avec son « moi social » connu par la biographie (Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*). L'œuvre n'est donc ni le produit ni

le reflet d'une réalité préexistante, mais une origine et un événement. Starobinski la définit comme « un trajet, un système de relations variables établies par l'entremise du langage entre une conscience singulière et le monde ».

Starobinski lit dans l'écriture de Rousseau « une manière personnelle d'être au monde ». Un schéma syntaxique et narratif dominant lui apparaît comme la structure privilégiée à travers laquelle « Rousseau s'interprète, interprète le monde et sa situation dans le monde ». Chez Rousseau la phrase - comme aussi les récits - se déroule en trois temps, avec changement du sujet grammatical. Ils font se succéder une provocation venue du dehors, des autres, exprimée par une participiale ; une réponse du « je » (consistant en une action ou une parole) qui forme la proposition principale et, dans une consécutive placée en fin de phrase, la ou les conséquences, non maîtrisées. Tout Rousseau, son rapport aux autres êtres, son besoin de disculpation, comme sa philosophie de l'Histoire, est contenu, selon Starobinski, dans ce schème ternaire.

Les conséquences sur la critique de cette redéfinition de la littérature sont de plusieurs ordres. La psychocritique et la sociologie de la littérature renvoient l'œuvre à un ailleurs, à un en-dehors, à la vie de l'écrivain, ou à l'Histoire et à la société du temps. La critique thématique, au contraire, est une critique résolument interne. Pour qui sait lire, le rapport de l'écrivain au monde et aux autres hommes comme à lui-même est tout entier contenu dans l'œuvre, qui est le lieu où il s'invente, se découvre. On n'ira donc plus le chercher dans des documents d'archives. Mais on n'utilisera pas non plus pour le découvrir une méthode préalable de déchiffrement du sens, la psychanalyse ou la sociologie marxiste. Pour la critique thématique, chaque œuvre est absolument originale. Elle est l'expérience qu'une « conscience singulière » fait de son rapport au monde. Par conséquent « l'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse » (Jean Rousset). Le critique doit, au contraire, s'efforcer de coïncider avec l'œuvre lue. Il doit vivre à son tour l'expérience spirituelle vécue par l'écrivain. Il s'attache pour cela à saisir le mouvement qui préside à la création, par lequel l'œuvre sort du silence et se déploie. La critique thématique est donc une « critique de la conscience ».

On a vu comment la psychocritique et la sociologie de la littérature avaient modifié le statut donné par l'écriture littéraire à « l'auteur » et à « l'œuvre ». Placés au milieu d'un champ de forces et de significations qui les dépassent et les expliquent - les pulsions de l'inconscient ou les structures sociales - ils ont perdu, l'un sa liberté, et l'autre son originalité. La critique thématique, au contraire, cherche dans l'œuvre l'activité d'un

« sujet structurant » (Jean Starobinski). Elle rapporte ses structures objectives à la pensée qui les a engendrées. Mais la conscience dont il s'agit ici ne doit pas être confondue avec ce que l'histoire littéraire désigne par « les intentions » de l'auteur.

L'imagination sensible et la rêverie entrent au même titre que les idées ou les pensées dans la définition de la « conscience » par la critique thématique, qui s'inspire de Bachelard et de la phénoménologie. Explorant, à partir de 1937, dans la *Psychanalyse du feu*, et jusqu'en 1960 - date de la *Poétique de la rêverie* - l'univers de l'imagination poétique et de ses symboles, Bachelard a proclamé le primat absolu de l'imagination, antérieure, selon lui, à la pensée et à la volonté. Il a défini une « imagination matérielle », consistant dans la rêverie de l'homme sur le monde et ses éléments (feu, eau, air et terre) et il a fait d'un imaginaire dynamique et prospectif le foyer irradiant de toute activité esthétique. La dette de la critique thématique à l'égard de Bachelard et de la phénoménologie est évidente - voir l'analyse, dans *La Littérature de l'âge baroque en France* de Jean Rousset, des figures de la flamme, de la neige, du nuage et de l'arc-en-ciel comme traces d'une rêverie élémentaire dans la thématique baroque. Elle organise la lecture des œuvres en fonction des catégories de la perception ou de la sensation. Dans *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*, Jean Starobinski lit tout Rousseau, et le comprend à partir de l'obsession de la transparence et de la lumière dans le texte ; il étudie également, dans *L'Œil vivant*, le thème du regard chez plusieurs écrivains, tels Corneille et Racine. Dans ses *Études sur le Temps humain* ou sur *L'Espace proustien*, Georges Poulet cherche à lire comment l'imagination créatrice s'approprie le temps et l'espace selon un modèle d'organisation révélateur de l'être-au-monde de l'écrivain. Jean-Pierre Richard, dans *Littérature et Sensation*, veut retrouver dans le texte des œuvres de Stendhal et Flaubert un « contact originel avec les choses », et son dynamisme, organisateur de l'œuvre. L'intuition et l'attention du critique visent à retrouver la sensation, à chaque fois originale, dans laquelle s'exprime un rapport au monde singulier.

D'où le reproche d'impressionnisme et d'essayisme adressé à la critique thématique tant par les « nouveaux » que par les anciens critiques. Charles Mauron, par exemple, oppose l'objectivité de sa méthode informée par une science, la psychanalyse, au « subjectivisme » et à la « contingence » des analyses de Bachelard, Poulet ou Richard. La définition et l'identification des « thèmes » d'une œuvre obéissent pourtant à des règles précises.

Qu'est-ce qu'un thème ?

Employé par l'histoire littéraire pour désigner un motif commun à plusieurs œuvres, le mot est repris par la critique thématique dans un sens que l'on peut presque dire opposé au premier. Non plus trouvé par comparaison entre des œuvres d'auteurs différents, mais par comparaison de tous les textes d'un même auteur, le « thème » est pour Proust ce en quoi se résume « la beauté secrète d'une œuvre », « la qualité inconnue d'un monde unique », à quoi l'on reconnaît la « vision » propre à chaque écrivain. C'est :

dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle : le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher ou l'abbé Blanès s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil. (*In : La Prisonnière*).

Un « thème » se signale à l'attention du lecteur par sa récurrence chez un même écrivain, d'un texte à l'autre. Il ne se confond pas avec le mot, mais il consiste en une constellation, en un réseau de significations. Pas seulement « la tour », mais « un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle ». Qu'il soit éventuellement hérité d'une tradition littéraire antérieure, ou d'un imaginaire commun à plusieurs sujets appartenant à la même culture, parlant la même langue, importe peu. Seule compte sa reprise dans une syntaxe particulière. L'originalité d'une expérience tient davantage à « l'ordre et à l'organisation du contenu » qu'au contenu lui-même (Jean-Pierre Richard). C'est ainsi, par exemple, que la « syntaxe » des thèmes dans les romans de Stendhal le conduit à faire de la prison le lieu du bonheur. Il faut donc suivre le trajet d'un « thème » à travers toute l'étendue de l'œuvre, au lieu d'en chercher la signification dans un arrière-plan historique. Proust récuse tous « les rapprochements que les critiques littéraires peuvent faire » entre des écrivains : ils n'ont « aucun intérêt » parce qu'ils sont « extérieurs à cette beauté secrète » qui signe la grande œuvre d'art. La critique thématique marque ici nettement ce qui l'oppose à la critique historique, à l'histoire des idées, par exemple, dont on a vu qu'elle découvrait, par le rapprochement d'auteurs et de textes différents, des « thématismes séculaires » (Foucault).

Les « profondeurs » de l'inconscient ne sont pas davantage prises en compte par les thématiciens. Le « thème », au sens où l'entend la critique thématique, est distinct du « motif », de l'« image » ou du « symbole » découverts dans les œuvres littéraires par la critique psychanalytique. Bachelard s'oppose à Freud. Au lieu de rapporter le « symbole » à un

conflit entre une pulsion inconsciente et son refoulement par la culture, il en fait une expression maîtrisée de l'imagination créatrice. L'imagination, selon Bachelard, n'est pas régressive, mais « essentiellement ouverte, évolutive ». Le « thème » des thématiciens est « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (J.-P. Richard).

Il y a un dynamisme créateur du « thème » ou de l'« image ». Ils valent non pas en eux-mêmes, mais par le réseau de sens qu'ils inaugurent en se combinant les uns avec les autres. La lecture thématique vise à retrouver ce mouvement de l'imagination créatrice, cette « germination » des thèmes, cette syntaxe particulière plus qu'un vocabulaire des images.

Rêver à un envol d'oiseau pour signifier l'acte poétique n'a rien, en soi, de bien original [...] Mais si l'oiseau crève une vitre, si cette vitre est aussi un tombeau, un plafond, une page ; si cet oiseau laisse tomber des plumes qui font vibrer des harpes, puis deviennent des fleurs effeuillées, des étoiles tombées, ou de l'écume ; si cet oiseau-écume déchire la transparence aérienne tout en se déchirant à elle ; si cette transparence, devenue chant d'oiseau éclate en mille gouttelettes qui se muent à leur tour en jet d'eau, en fleurs épanouies, en explosions de diamants ou d'étoiles, en coups de dés, on accordera que nous sommes chez Mallarmé et chez lui seul. (Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*).

La critique thématique explicite les thèmes d'un écrivain en parcourant toute l'étendue de son œuvre, mais elle ne les explique pas. Elle ne les renvoie pas, comme la critique psychanalytique, à des obsessions universelles - la famille, la mort, la sexualité - ou à leurs variantes individuelles, à des « mythes personnels ».

Pour identifier les « thèmes » d'un écrivain, il faut avoir tout lu de lui - brouillons, notes et œuvres achevées - comme un seul et même texte. Il faut aussi considérer que la forme littéraire - le choix d'un genre, d'un style ou des règles de versification - n'est qu'un accident si on la met en regard de cette expérience originale qui s'organise inconsciemment dans la totalité organique de l'œuvre et qui consiste en la saisie par l'écrivain de son être-au-monde. La critique thématique, dont on a surtout montré les différences avec d'autres formes de la nouvelle critique, partage avec elles la même indifférence à l'égard de catégories de l'histoire littéraire, les genres ou les formes. Mauron choisit de lire toutes les tragédies de Racine comme une seule et même pièce. De la même façon, Jean-Pierre Richard choisit de noyer dans une sorte de continuité signifiante - l'Œuvre de Mallarmé - tel sonnet, tel quatrain, ou tel poème en prose du poète. Exception faite de Jean Rousset, pour qui les thèmes sont aussi des formes, et de Jean

Starobinski, ouvert aux sciences humaines et notamment à la linguistique (nous les retrouverons aux chapitres 4 et 5), l'anti-formalisme est le point commun de toutes les critiques herméneutiques et ce qui les oppose tant à l'histoire littéraire qu'à la critique structuraliste (à laquelle nous consacrons le chapitre suivant).

TEXTES

■ Qu'est-ce qu'un thème ?

Une conversation sur les romans, entre le narrateur et Albertine, dans La Prisonnière, est l'occasion pour Proust de définir ce qu'il appelle ailleurs, toujours à propos de Stendhal, « la grande ossature inconsciente que recouvre l'assemblage des idées ». La technique de la superposition des textes d'un même écrivain n'appartient pas en propre à la psychocritique de Charles Mauron, puisqu'elle caractérise aussi la lecture proustienne :

Je revins aux tailleurs de pierre de Thomas Hardy. « Vous vous rappelez assez dans *Jude l'obscur*, avez-vous vu dans *la Bien-Aimée*, les blocs de pierre que le père extrait de l'île venant par bateaux s'entasser dans l'atelier du fils où elles deviennent statues ; dans les *Yeux bleus*, le parallélisme des tombes, et aussi la ligne parallèle du bateau, et les wagons contigus où sont les deux amoureux, et la morte ; le parallélisme entre *la Bien-Aimée* où l'homme aime trois femmes, les *Yeux bleus* où la femme aime trois hommes, etc., et enfin tous ces romans superposables les uns aux autres, comme les maisons verticalement entassées en hauteur sur le sol pierreux de l'île ? »

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière* (1923),
édition Pléiade, Gallimard, 1987, tome 3, pp. 878-879.

Dans l'introduction à Forme et signification, Jean Rousset fait du thème un principe secret de composition. Il se sépare sur ce point de Georges Poulet ou de Jean-Pierre Richard, des thématiciens qui affichent leur indifférence à l'égard des structures formelles d'une œuvre :

L'œuvre est une totalité et elle gagne toujours à être éprouvée comme telle. La lecture féconde devrait être une lecture globale, sensible aux identités et aux

correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ces nœuds et à ces carrefours où la texture se concentre ou se déploie. [...]

Ce lecteur complet que j'imagine, tout en antennes et en regards, lira donc l'œuvre en tous sens, adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent le centre ou les centres de convergence, le foyer où rayonnent toutes les structures et toutes les significations, ce que Claudel nomme le « patron dynamique ». Mais il sera particulièrement alerté lorsqu'il découvrira, entre ces structures formelles et ces significations, des zones de coïncidence, des points de suture. Car les « thèmes » insistants qui signalent une piste de la rêverie peuvent être en même temps des « schèmes » formels par la fonction qui leur est assignée dans l'organisation générale, leur situation dans le développement, leurs phases d'affleurement ou d'immersion, de condensation ou d'alternance, leur contribution aux rythmes d'ensemble, leurs relations respectives. Aux structures de l'imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles. Les mêmes principes secrets qui fondent et organisent la vie sous-jacente d'une création organisent aussi la composition.

Principes secrets : la composition, l'action sur les formes, les partis de la présentation, les choix techniques eux-mêmes sont commandés par les forces et les suggestions implicites qui gouvernent obscurément l'artiste au travail. On a vu la part qu'il fallait faire à la réaction de l'œuvre sur le créateur. Ce que palpent nos antennes de lecteur, ce sont les intentions de l'œuvre, plutôt que les intentions de l'auteur.

Pour n'en citer qu'un exemple pris dans les essais qui suivent, le motif des fenêtres et des vues plongeantes dans *Madame Bovary* constitue à la fois un thème impérieux de la rêverie flaubertienne, un schème morphologique, un moyen d'articulation ; on peut tenir pour probable que ce motif important a échappé à la volonté constructrice et à la conscience claire de Flaubert.

Jean Rousset *Forme et Signification*, 1973,
José Corti, Introduction, pp. XII, XV, XVI.

Du côté de l'œuvre

I. La critique structurale

La critique littéraire des années 1960 n'a pas échappé au mouvement général d'extension du structuralisme* à toutes les sciences humaines. Réfléchissant en 1963 « sur quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France » (article paru dans la revue *Le Français dans le monde*), Jean-Pierre Richard pouvait affirmer :

Toute la critique moderne est structurale. Elle croit, comme le croient en même temps la linguistique, l'histoire, l'anthropologie... que la partie - ici telle phrase, image, pensée détachées de l'œuvre - ne peut se comprendre qu'une fois mise en relation avec le tout dont elle fait partie, et que celui-ci est bien plus que la somme de ses parties, qu'il en constitue l'horizon, la synthèse.

La différence est pourtant grande entre une critique « formaliste » ou « structuraliste » qui envisage l'œuvre comme un objet, indépendamment du sujet qui l'a produite, et les herméneutiques, décrites au chapitre précédent. Les critiques d'interprétation pratiquent toutes une lecture structurale des œuvres, mais elles continuent - le plus souvent, et exception faite de la critique thématique, comme nous l'avons montré plus haut - à en chercher l'origine ou la cause au-dehors, dans la vie de leur auteur. Les « formalistes » tentent, au contraire, de détecter et d'enfermer le secret d'une œuvre dans la seule analyse interne de ses formes et de ses structures. Ils se désintéressent de sa genèse, de tout ce qui la lie au monde et à l'Histoire, pour décrire ses propriétés observables : des corrélations, des récurrences et des symétries, entre des sons, des mots, ou des épisodes. Le « sens » de l'œuvre consiste désormais dans le jeu des dépendances internes de ses éléments, dans la relation, et non plus dans la référence.

L'approche structurale [...] nous interdit de quitter l'œuvre *réalisée* pour chercher derrière elle l'expérience psychologique (l'*Erlebnis* préalable) [...].

Au dualisme traditionnel qui distingue pensée et expression, succède aujourd'hui, dans le courant structuraliste, un monisme de l'écriture. (J. Starobinski).

La critique structurale a été inaugurée par les formalistes russes dans les années 1920. Elle s'enracine dans une philosophie de l'art, apparue dans la seconde moitié du XIX^e siècle, affirmant l'autonomie de l'œuvre par rapport au monde. Le développement de la linguistique structurale, dont le fondateur est Ferdinand de Saussure, lui a, par la suite, fourni des instruments conceptuels sûrs et a permis son essor.

LES FONDEMENTS ESTHÉTIQUES DE LA CRITIQUE STRUCTURALE : LA PHILOSOPHIE DE L'ŒUVRE-OBJET

« *L'absolu littéraire* »

Au XIX^e siècle, la littérature se sépare du monde extérieur (comme le montre l'analyse par Dominique Combe des théories esthétiques du romantisme allemand dans son ouvrage sur *Les Genres littéraires*, collection « Contours littéraires », Hachette, 1992). Le romantisme allemand, par la voix de Novalis, constate le dépérissement des genres, de ces « formes universellement admises ». La littérature cesse d'être ce qu'elle était à l'époque classique, un mode de circulation des valeurs, socialement privilégié. D'autre part, elle est détrônée par la science dans sa fonction de connaissance du réel. Le positivisme de la fin du siècle lui dénie la capacité de donner de la réalité une représentation qui la fasse mieux comprendre, « en permettant de se rendre compte de ce qu'est chaque chose » (Aristote). Privée de finalité externe, convaincue de ne plus servir à rien, la littérature se retourne alors sur elle-même. Parce qu'elle a cessé depuis longtemps d'être le langage des dieux, qu'elle n'est plus ce langage des hommes qu'elle était pour les écrivains classiques, elle devient le langage de l'art lui-même. La conscience moderne de la littérature est marquée, depuis le XIX^e siècle, par l'idée de l'autonomie de l'œuvre d'art et de l'intransitivité de la littérature. De Flaubert au nouveau roman, on retrouve le même rêve du « livre sur rien ».

Un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1831).

Le congé donné au monde révèle l'importance de la structure. La disparition rêvée du sujet - « un livre qui n'aurait presque pas de sujet » -, ou son exténuation - « où le sujet serait presque invisible » - a pour conséquence une conception du « style » qui nous semble annoncer les définitions plus récentes de la notion de structure par les trois caractères de totalité, de transformation, et d'auto-réglage.

L'œuvre rêvée par Flaubert « tient » « sans attache extérieure », par la seule « force interne de son style », par une organisation systématique de ses éléments, le fruit du long travail de l'artiste. Car le « style » dont Flaubert a le souci n'est pas réductible au détail de l'expression. Pour cet écrivain, préoccupé par le nappé de l'écriture, par l'unité et la continuité du texte du roman, il est « la trame » plutôt que « la broderie ». Il fait correspondre la petite et la grande unité, unissant par exemple, à l'intérieur de cette « lourde machine à construire, et compliquée surtout » qu'est, selon lui, le roman, une description à un personnage. Le style donne au livre une existence autonome, indifférente à la réalité extra-linguistique ; il est « une façon absolue de voir les choses ». Le « livre sur rien » est donc décrit comme un jeu de forces et de formes, une totalité organique indépendante de déterminations extérieures.

L'affirmation de l'autonomie de l'œuvre, sa séparation d'avec le monde, aboutissent à réintroduire dans la réflexion sur la littérature une problématique ébauchée par l'ancienne rhétorique, mais occultée par la théorie romantique du « génie » : celle des rapports de la littérature avec le langage. Les « écrivains-artistes », de Baudelaire à Valéry, font de « l'effort vers le style » (Mallarmé) leur tâche principale, sinon la seule. La littérature est pour eux, avant tout, un « art du langage ».

La littérature comme « art du langage »

« Ce ne sont pas avec des idées qu'on fait des vers mais avec des mots ». Cette déclaration de Mallarmé marque une rupture totale avec la vogue d'une écriture « inspirée » issue du romantisme. L'écrivain « mage » ou « prophète » des premières années du XIX^e siècle s'imagine doté d'un pouvoir particulier et illimité d'expression. Il est le maître des mots, qu'il choisit, sans jamais se sentir lié par un appareil de formes et de structures héritées, celles de la langue dans laquelle il écrit. « L'originalité » à laquelle il vise est l'expression inspirée d'une irréductible singularité individuelle. Il écrit vite, ne rature guère, porté par le mouvement en lui de l'idée ou du sujet à imiter. Au contraire, l'« artiste » de la seconde moitié du XIX^e siècle

« qui cisèl[e] les mots comme des coupes » (Poe), prend conscience de la langue et des résistances qu'elle oppose à l'expression de ses idées. La *Correspondance* de Flaubert en témoigne presque à chaque page :

L'expression se refuse.

ou encore :

J'ai écrit de toute ma semaine trois pages. Ce qui fait que je suis si long, c'est que je ne peux penser le style que la plume à la main et je patauge dans un gâchis continuel que je déballe à mesure qu'il augmente.

Le langage préexiste à toute création individuelle. Il détermine et limite, pour chaque écrivain, le champ de ses possibilités d'expression. La littérature « est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare » (Barthes). D'où cette lutte, ces « démêlés » de la littérature avec le langage, d'abord occultés par le prophétisme romantique, mais dont les écrivains de la modernité, de Flaubert à Ponge, ne cessent d'attester. Les écrivains seraient comme « des peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'un immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs » (Ponge).

L'écrivain doit, par conséquent, connaître parfaitement les structures de la langue dans laquelle il écrit :

Quelle honte d'écrire sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idées, de ton... Rougir d'être la Pythie. (Valéry).

Il doit aussi savoir que son « originalité » ne peut consister qu'en la combinaison inédite d'éléments préexistant à son effort d'expression. C'est ainsi qu'aux dires mêmes de Proust le « génie » de Flaubert est « un génie grammatical ». L'auteur de *Madame Bovary* parvient, « autant que Kant avec ses Catégories », à renouveler « notre vision des choses », notre manière de lire le monde, par « l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions ».

L'ordre du langage entre en concurrence avec l'ordre de l'existence. L'unité de l'homme et de l'œuvre, essentielle à une idéologie de l'expression, se fracture, et la distance qu'il y a de l'homme à l'artiste s'affirme de plus en plus nettement.

L'artiste distinct de l'homme

Dans un de ses projets de préface aux *Fleurs du Mal*, Baudelaire s'étonne que son livre ait suffi à le faire « passer pour un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin », lui « chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiant, inoffensif comme une victime ». La critique confond à tort le « je » de l'œuvre, sujet d'un discours, avec la personne même de l'auteur. Le poète entreprend, pour lui ouvrir les yeux, de lui révéler « le mécanisme des trucs », jamais montré, gardé caché dans « la coulisse, l'atelier, le laboratoire » de l'œuvre ; la « rhétorique profonde », qui mêle « l'instinct et la sincérité [...] aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'œuvre ». Valéry fait écho à Baudelaire lorsqu'il affirme, pour sa part, « qu'il ne faut jamais conclure de l'œuvre à un homme mais de l'œuvre à un masque, et du masque à la machine ». Contre Sainte-Beuve et le beuvisme, Baudelaire, et Valéry après lui, nient que la « sincérité », la transparence de l'œuvre écrite à la vie vécue, soient des valeurs proprement littéraires. L'écrivain est un « charlatan », qui se « masque » au lieu de se « confesser ». Il est capable de communiquer des émotions qu'il ne ressent pas, parce qu'il connaît parfaitement les « rubriques » (Baudelaire) : il sait les effets sur le lecteur des sonorités, du vocabulaire, de la syntaxe, des figures de la rhétorique, de toutes les catégories de la langue ; il explore tous les possibles du langage sur le mode du calcul combinatoire - la « machine » dont parle Valéry.

Un texte célèbre d'Edgar Poe, *La Genèse du poème*, traduit par Baudelaire, a joué un rôle essentiel dans la constitution de cette philosophie de la littérature commune aux écrivains venus après 1850. Poe a le premier imposé l'idée que le poème est un objet de langage, autonome, étranger aux catégories de la morale et de la personne, une « fiction » (Mallarmé), ne connaissant pas d'autre exigence que la rigueur. Retraçant la genèse d'un de ses poèmes les plus célèbres, *Le Corbeau*, Poe affirme qu'il n'est pas né d'une émotion, mais très froidement d'un calcul, d'une évaluation méthodique des effets et des techniques. Pour suggérer la tristesse mélancolique, Poe aurait choisi le mot « nevermore » (jamais plus) pour ses sonorités ; puis, « le sujet le plus mélancolique du monde : un amant pleurant sa maîtresse morte ; et pour faire revenir le mot en refrain, un corbeau, répétant "nevermore" à l'amant qui demande « quand reverrai-je ma maîtresse ? » ». On ne sait si ce texte est ou non une mystification, et si le poème a effectivement été composé ainsi. Mais Poe affirme ici la distance qu'il peut y avoir de l'homme à l'artiste, de la vie vécue au discours de

l'œuvre. Ces deux ordres de réalité apparaissent désormais incomparables, incommensurables. Écrire c'est « se retrancher » (Mallarmé), se soustraire à l'ordre de l'existence pour s'installer dans l'espace du langage et de la littérature.

Plusieurs courants critiques, appliquant tous la linguistique à l'étude du texte littéraire, vont chercher à penser et à décrire les rapports de la littérature et du langage, « sans recours à la psychologie de l'auteur » (Léo Spitzer). La stylistique se fonde sur l'opposition saussurienne de la Langue et de la Parole pour analyser le style individuel de chaque écrivain. Elle a dominé de 1905 à 1960. Aujourd'hui on la juge dépassée : la poétique* et la sémiotique* ont séduit les critiques par un discours plus systématique et plus formalisé. Elles décrivent une structure abstraite, « le discours littéraire », plutôt que des œuvres singulières : le système de la littérature est homologué au système de la langue ; on peut y découper des unités minimales et déterminer les lois de leur combinaison.

LA STYLISTIQUE

Qu'est-ce que le style ?

Essentielle à tout discours sur la littérature, la notion de « style » n'est pas aujourd'hui clairement définie. Dans l'article « style » de leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), Ducrot et Todorov enregistrent les différents emplois du mot avant de proposer leur propre définition. Ils définissent le « style » « plutôt [...] comme le choix que tout texte doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue » et affirment pour finir que « les styles sont dans la langue et non dans la psyché des utilisateurs ». Ils marquent ainsi la coexistence aujourd'hui - et la concurrence - de deux conceptions opposées du style, héritées des siècles antérieurs. L'ancienne rhétorique définissait le style comme un registre de la langue - elle parlait de « style bas » ou de « style élevé » - que l'écrivain choisit en fonction du sujet traité. La tragédie, par exemple, parce qu'elle peint les hommes en les idéalisant, adopte le style élevé, et on réserve à la comédie le style bas. Mais une formule célèbre de Buffon : « Le style c'est l'homme même », a renversé cette perspective. Le « style » n'est plus le résultat d'un choix, mais quelque chose comme un symptôme, l'expression involontaire, voire inconsciente, de la singularité d'un individu. La formulation la plus extrême de cette nouvelle conception

du style est donnée par Roland Barthes dans le *Degré zéro de l'écriture* (1952). Il oppose en effet « le style » à « l'écriture »*. Dans le « style » il voit « des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et qui deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art », cela même à quoi on le reconnaît, mais qu'il n'a pas choisi.

D'où l'opposition fréquemment établie entre une « stylistique générale », une stylistique de la langue, et « des stylistiques particulières », qui analysent les procédés d'individuation du langage propres à un auteur ou à un texte. La première, dont nous ne traiterons pas ici, est principalement représentée par le Suisse Charles Bally qui publie, en 1919, un *Traité de stylistique française*, et par M. Cressot et J. Marouzeau, ses disciples, respectivement auteurs de *Le style et ses techniques* (1947) et d'un *Précis de stylistique française* (1950). Les *Études de style* de l'Allemand Léo Spitzer (traduites en français en 1970) sont un des exemples les plus représentatifs des secondes.

« *Études de style* » : la stylistique littéraire de Léo Spitzer

Les *Études de style* de Léo Spitzer réunissent des articles écrits entre 1931 et 1960. Ils sont précédés d'une sorte d'autobiographie intellectuelle où Spitzer expose clairement les principes de sa démarche. La stylistique apparaît comme « un pont jeté entre la linguistique et l'histoire littéraire » visant, comme l'histoire littéraire, à manifester l'irréductible singularité des grandes œuvres, mais la découvrant par les moyens de l'analyse linguistique, dans le texte de l'œuvre, sans références à l'auteur et à ses intentions.

Spitzer avait assisté durant ses années de formation aux cours d'un historien de la littérature, assez réputé en Allemagne, Philip August Becker. Il avait été frappé par l'incapacité de l'histoire littéraire positiviste à rendre compte du caractère d'œuvre d'art des textes qu'elle prétend expliquer : la critique des « sources », en attirant l'attention sur les matériaux de l'œuvre, interdit tout jugement esthétique ; les explications par la biographie ou l'histoire des idées atomisent l'œuvre en une somme de détails discrets et défont ainsi sa profonde unité. Le recours à la linguistique permet au contraire d'affronter enfin le vif de l'œuvre, de l'aborder par son aspect verbal, textuel. Il ne suffit pourtant pas d'y observer une diversité éparsée de faits de langue ; la méthode d'analyse linguistique ferait alors preuve de la même méticulosité sans signification que l'histoire littéraire positiviste

à quoi elle entend s'opposer. Spitzer est convaincu que, pour saisir la langue dans le processus qui la fait devenir littéraire, il faut pouvoir rapporter les faits observés à un principe organisateur unique. Le critique doit découvrir une « racine commune », un *etymon* spirituel commun à tous les procédés observés. Spitzer a d'abord cru trouver dans la psyché de l'auteur ce principe d'unité et de cohérence. Mais, après avoir reconnu l'importance dans la littérature antérieure au XVIII^e siècle de motifs communs à plusieurs œuvres, de *topoi*, doués du même pouvoir structurant que « le complexe individuel », il abandonne cette première hypothèse. Il ne cherchera plus à expliquer « des signes des auteurs » par « leurs centres affectifs ». La rupture n'est pourtant pas aussi nette qu'elle pourrait le sembler entre ces deux moments de l'analyse stylistique des textes littéraires, car si les hypothèses explicatives ont varié, la méthode de lecture des œuvres est toujours restée la même.

L'attention extrême de Spitzer aux détails, et son savoir linguistique, lui permettent de remarquer à première vue dans un texte des variations expressives. Le style se définissant comme un « fait de parole », un emploi individuel du langage, le critique observe attentivement les « écarts » par rapport à la norme et à l'usage, représentés par l'état de la langue commune à une époque historique donnée :

J'avais pris l'habitude de souligner les expressions qui me paraissaient nettement s'écarter de l'usage général.

Il peut s'agir de néologismes, aisément identifiables, comme chez Rabelais. Ou de l'insistance particulière avec laquelle fait retour, chez tel ou tel écrivain, un mot, une image, ou une tournure syntaxique, qui appartiennent au code de la langue, mais qui semblent ici « tout autrement doués de résonance, et par conséquent de puissance positivement créatrice, qu'ils ne le sont en général » (Valéry).

Un exemple de ce second type d'« écart » est donné par Spitzer dans son article sur Racine. Il remarque l'emploi récurrent, dans le texte de nombreuses tragédies, écrites à plusieurs années de distance, de l'article indéfini « un », en lieu et place d'un article défini ou d'un adjectif possessif, qui dénoteraient la participation de celui qui parle à l'action. Aucun détail n'étant aberrant, en raison de la forte unité de l'œuvre d'art, il faut ensuite reconstituer tout le système des procédés de style caractéristiques de cet auteur. L'emploi de l'indéfini « un » est mis en relation avec tous les procédés de la généralisation, de la désindividualisation, repérables à tous les niveaux, de la syntaxe, du lexique, des images ; avec l'emploi du nom propre, de la troisième personne pour parler de soi, fait très fréquent dans

le théâtre de Racine ; et avec l'emploi de pluriels - « soupirs », « désirs », « amours » - qui « estompent les contours, empêchant une détermination trop nette de l'attitude des personnages ». La découverte du dénominateur commun de tous ces faits aboutit à une caractérisation de l'essence du style de Racine et de « la vision du monde » qu'il exprime. La loi organisatrice de toute son œuvre, son « centre vital interne » est un certain « effet de sourdine » : « l'éteignoir de la froide raison » empêche ou « tempère l'élan lyrique ». L'enquête débouche alors sur la prise en compte de réalités humaines historiques : le « tempérament » de Racine, un « esprit d'époque ». Racine est un homme « ayant perdu la grâce [...] qui ne cesse d'observer et d'objectiver l'humain, non seulement à partir de l'homme qui souffre, mais à partir d'une nature objective rationnelle ».

Les *Études de style* de Léo Spitzer sont une remarquable leçon de lecture. Elles montrent que le rapport au monde d'un écrivain se constitue dans le tissu des mots et qu'il apparaît à qui sait lire, sans qu'il soit nécessaire d'enquêter sur un arrière-monde de l'œuvre. La lecture de Léo Spitzer dévoile - comme celle des thématiciens (voir chap. 3), mais par d'autres moyens - un moi contemporain de l'œuvre. Elle envisage le texte littéraire dans sa double réalité de création verbale et de monde sensible :

Style et âme sont deux données immédiates, et, au fond, deux aspects, artificiellement isolés, du même phénomène intérieur.

Cette méthode comporte pourtant certains dangers. Trop soucieux de découvrir un principe unificateur, l'observateur risque en effet de ne retenir que des faits de style concordants, et d'éliminer ainsi les tensions internes à l'œuvre.

POÉTIQUE ET SÉMIOTIQUE

La notion de « littéarité »

La poétique et la sémiotique littéraire* ont cherché à élaborer une science de la littérature sur la base des traits spécifiques du langage littéraire. La poétique cherche les lois de production des œuvres à l'intérieur de la littérature et non dans l'histoire des sociétés ou de la psyché : une description précise des procédés propres au discours littéraire la conduit à dresser « un tableau des possibles littéraires, tel que les œuvres littéraires existantes apparaissent comme des cas particuliers réalisés » (Todorov). La sémio-

tique envisage la littérature comme un système signifiant autonome : le texte littéraire utilise les signes de la langue, mais il les organise en un système formel secondaire greffé sur le système primaire de la communication. La poétique et la sémiotique ont ainsi mis au jour une essence du littéraire à laquelle Roman Jakobson et les formalistes russes ont les premiers donné le nom de « littérarité » :

L'objet de l'étude littéraire n'est pas la littérature tout entière mais sa littérarité [...] autrement dit la transformation de la parole en une œuvre poétique, et le système des procédés qui effectuent cette transformation. (Jakobson).

On propose habituellement trois critères principaux pour définir la « littérarité » : le texte littéraire est clos sur lui-même ; il n'a pas de référent ; enfin, le discours littéraire est, à la différence des langues naturelles, « un langage de connotation » (Hjemslev).

Par opposition avec la parole quotidienne, interminable ou au moins de durée indéfinie, l'œuvre littéraire est close, structurellement finie. Elle a « un début, un milieu et une fin », selon les termes mêmes d'Aristote dans la *Poétique*. La fin peut être contenue dans le début et « justifier les moyens », motiver les différents épisodes de l'histoire, comme le montre l'analyse, par G. Genette, de *La Princesse de Clèves* dans un article de *Figures II*, « Vraisemblance et motivation ».

Le texte littéraire n'a pas de référent*. Ceci n'implique pas qu'il soit totalement dépourvu de relations avec la réalité extérieure. Mais la littérature entretient avec le réel des rapports bien plus complexes que ne le font les textes non littéraires. Alors qu'un énoncé ordinaire renvoie directement à des contextes - des personnes, des lieux, des objets - physiquement perceptibles, le texte littéraire construit des simulacres de référents par un jeu de relations internes au texte lui-même. C'est ainsi, par exemple, que le narrateur d'un roman ou d'une autobiographie n'est pas l'auteur, l'individu qui a écrit le texte, comme nous le montrerons plus loin dans ce chapitre. La littérature n'« exprime » le réel qu'en l'articulant par un système propre de formes, qui divisent et ordonnent les mots et les choses autrement que ne le fait la langue de la communication ordinaire. Elle nous entraîne ainsi dans un univers autonome de significations. Enfin, l'élément signifiant de l'œuvre littéraire n'est pas, comme dans les langues naturelles, le mot lui-même et son sens dénoté, mais le réseau des significations secondes - des connotations - qui s'imposent du fait d'un rapport inédit, original, des mots entre eux. La description par Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, de l'invasion des Tuileries en février 1848, transforme la foule, une et multiple, « secouant à flots vertigineux des têtes nues », en un

animal tentaculaire, en une hydre. Ce paradigme - le peuple, l'hydre - se projette tout le long de la séquence :

Tout à coup La Marseillaise retentit. Hussonnet et Frédéric se penchèrent sur la rampe. C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des baïonnettes et des épaules, si impétueusement, que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. En haut, elle se répandit, et le chant tomba. On n'entendait plus que les piétinements de tous les souliers, avec le clapotement des voix.

Les sèmes* de l'animalité - « masse grouillante », « mugissement » - et ceux de l'eau - « flots », « fleuve », « marée d'équinoxe », « clapotement » -, liés et redondants, imposent l'analogie du peuple de 48 avec l'animal de la mythologie. L'Histoire contemporaine est ainsi renvoyée à une Nature d'avant la culture, à ce temps obscur des origines, où l'homme n'aurait pas encore vaincu les monstres, où Hercule n'aurait pas terrassé l'Hydre de Lerne.

L'exemple montre qu'il est possible, en écrivant avec les mots de tout le monde, de donner une forme singulière et une signification originale à une « chose vue ». Le style n'est donc pas nécessairement « écart », comme le présupposait la stylistique littéraire. L'organisation de l'énoncé descriptif - sa structure - a ici vertu transformatrice. Elle fait du signifié littéraire autre chose que le « reflet » de la réalité.

Le concept de « littéarité » a été contesté et abandonné par les formalistes russes lorsqu'ils eurent reconnu la relativité historique de la notion de « littérature ». La perception de ce qui est, ou n'est pas « littérature » a, en effet, souvent varié. Aristote avait exclu de sa définition de la littérature toute forme d'expression personnelle, tout discours tenu directement par le poète, en son nom propre : il ne dit rien, dans la *Poétique* de la poésie lyrique, de Sapho, ou de Pindare. Le XIX^e siècle français, au contraire, fait du « journal intime » un genre littéraire à part entière. Il n'y aurait donc pas d'essence intemporelle et universelle de la littérature ; et il vaudrait mieux parler de « fait littéraire » plutôt que de « littéarité ». Ce concept garde pourtant une indéniable valeur critique, comme le remarque Gérard Genette dans un article-programme de *Figures I* (1966), « Structuralisme et critique littéraire ».

L'oubli temporaire du contenu, la réduction provisoire de l'« être littéraire » de la littérature à son être linguistique devaient permettre de réviser quelques vieilles évidences concernant la « vérité » du discours littéraire, et d'étudier de plus près le système de ses conventions. On avait assez longtemps regardé

la littérature comme un message sans code pour qu'il devînt nécessaire de la regarder un instant comme un code sans message.

La critique littéraire ne peut s'en tenir durablement au « formalisme », à la seule description du système de l'œuvre : une telle attitude est, de l'aveu même de Gérard Genette, « temporaire », « provisoire ». En revanche, il y a un avantage certain à faire apparaître le rôle, trop longtemps inaperçu, de la forme dans le travail du sens. On montre ainsi comment la littérature renouvelle notre rapport à la réalité, comme le prouve l'analyse par R. Jakobson de la « fonction poétique » du langage.

« La fonction poétique du langage »

Dans le chapitre XI des *Essais de linguistique générale*, intitulé « Linguistique et Poétique », Jakobson définit des fonctions différentes du langage, selon que l'acte de communication met principalement l'accent sur tel ou tel des facteurs en jeu, le destinataire, le destinataire, le contexte, le code ou le message. La « fonction poétique du langage » - qui n'appartient pas en propre à la poésie versifiée, mais est la fonction dominante dans la littérature en général - consiste à attirer l'attention sur la forme même du message, par l'importance qu'elle accorde à l'organisation du signifiant. La forme est « rendue difficile », ou à tout le moins perceptible, par des parallélismes de toutes sortes : le retour des sonorités dans des phénomènes comme la rime, l'assonance ou l'allitération ; des constructions syntaxiques semblables ; ou toutes les symétries qui peuvent exister entre les personnages d'un roman ou entre ses épisodes. Ainsi le langage cesse d'être transparent aux choses. « La fonction poétique du langage n'oblitére pas la référence (la dénotation) mais la rend ambiguë. »

En cela réside la vertu critique de la littérature, qui lutte contre les automatismes de la communication ordinaire :

Quand le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt... C'est la poésie qui nous protège contre l'automatisation, contre la rouille qui menace notre formule de l'amour et de la haine, de la révolte et de la réconciliation, de la foi et de la négation. (Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? »).

Les formalistes et les structuralistes ont étudié tous les « procédés » par lesquels se manifeste le rythme propre des œuvres littéraires, un espace et un temps distincts de ceux du monde. Les formalistes russes des années 1920, les poéticiens (G. Genette, T. Todorov) et les sémioticiens français

des années 1960 (R. Barthes, A.J. Greimas) se sont intéressés aux différents aspects du vers, aux formes de composition de l'intrigue, et à l'organisation du discours narratif.

POÉTIQUE DE LA POÉSIE

Les formalistes russes et la poésie

Les premières recherches structurales ont porté de préférence sur des poèmes, car « la prose présente à la poétique des problèmes plus compliqués », « les parallélismes y étant moins strictement marqués, moins strictement réguliers » (Jakobson).

Le poème bref, à forme fixe, tel que l'ont décrit Baudelaire et les symbolistes - Mallarmé ou Valéry, que Jakobson cite souvent - illustre parfaitement la définition donnée plus haut de la « littérature ». Pour satisfaire à l'idéal de « poésie pure » qui fut celui des poètes de la fin du XIX^e siècle, un poème doit être clos sur lui-même, sans référent, et fortement structuré, nettement distinct des productions du langage ordinaire.

Baudelaire déclare que « tout ce qui dépasse l'attention que l'être humain peut prêter à une forme poétique [...] n'est pas un poème ». Il faut pouvoir lire un poème comme on regarde un tableau, pouvoir l'appréhender comme un tout. Le sonnet et toutes les formes brèves répondent à cette exigence. Et si l'on choisit d'écrire un poème long, il faut le concevoir comme « une succession de poèmes courts, c'est-à-dire d'effets poétiques brefs » (Poe).

Les objets du poème ne sont pas ceux du monde. Ils n'existent qu'à l'intérieur du poème, n'ont de signification qu'au sein d'un système complexe de rapports et de « correspondances ». Le vers est « une complexe et indivisible totalité » où tout est « significatif, réciproque, converse, correspondant » (Baudelaire). À propos du *Corbeau* de Poe, Baudelaire remarque que tout le poème « roule » sur un seul mot, « never ». Ce mot engendre les autres éléments du poème, en particulier le corbeau. « Never » et « raven » se « correspondent » : les deux termes sont liés par une paronomase, par un retour de sonorités identiques. Le corbeau d'Edgar Poe n'est donc pas un oiseau des champs, mais une harmonique qui fait résonner le mot-thème du poème.

L'organisation complexe, à l'intérieur du poème, de toutes les strates de l'énoncé, « l'art subtil de structure ici révélé », dont parle Mallarmé à pro-

pos de *La genèse d'un poème*, opère la fusion du son et du sens et fait dépendre la signification de l'expression. Le poème suit davantage de règles que la parole ordinaire. Il n'est pas, comme la prose, labile, oublié, une fois le sens transmis. On le répète, on le récite. Il dure, grâce à la solidité de sa structure, aux relations qu'il tisse entre tous ses éléments.

La construction, l'armature pour ainsi dire, est la plus importante garantie de la vie mystérieuse des œuvres de l'esprit. (Baudelaire).

Décrire les caractères propres du poème ne suffit pourtant pas à rendre compte de sa « littérarité ». Pour comprendre comment s'opère « la transformation de la parole ordinaire en œuvre poétique », il faut étudier les structures du langage poétique, y déterminer, en s'inspirant des méthodes de la linguistique structurale, des unités minimales et des règles de transformation. Il faut élaborer une « grammaire de la poésie ».

La grammaire de la poésie

Dans les *Essais de linguistique générale* (éd. de Minuit, 1963), Roman Jakobson avance le premier une hypothèse générale sur la structure du langage poétique.

La loi de création et de composition du texte poétique consisterait à « projeter le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison ». La sélection et la combinaison caractérisent le langage en général, comme Jakobson l'a montré en étudiant les troubles des aphasiques. Pour parler, on sélectionne un mot à l'intérieur d'un paradigme : on peut choisir de dire « enfant » ou « gamin » ou « gosse » ; puis on combine des mots entre eux de façon à constituer une séquence, ou « syntagme » : « l'enfant dort », par exemple. Mais en poésie « l'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence ». Le vers redouble le rapport de contiguïté des mots par une relation de ressemblance ou d'opposition, par une « équivalence » sonore et sémantique. Dans le premier vers d'un poème de Verlaine, *Mon rêve familier* :

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant

des équivalences phoniques commandent le choix des mots et leur combinaison à l'intérieur du vers. Une assonance en « en » unit l'adverbe « souvent » aux adjectifs « étrange » et « pénétrant ». Une paronomase fait du second adjectif - « pénétrant » - comme l'image dans le miroir du premier

- « étrange » -, les définissant l'un par l'autre. Les mots du poème « s'alimentent de reflets réciproques » (Mallarmé). Toute similarité apparente dans les sons est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens. Jakobson explique par un fait de structure propre au langage poétique l'égalité d'importance, de valeur et de pouvoir de la forme et du fond, souvent observée dans le vers. La théorie des équivalences est étendue à tous les plans de la construction linguistique dans le poème. Après avoir indiqué des équivalences phoniques, Jakobson détermine des équivalences sémantiques et des équivalences syntaxiques. L'antithèse ou la métaphore sont des exemples d'équivalences sémantiques. Mais un poème peut être dénué de figures de mots, ou de pensée, et rester poème parce qu'il y a une « poésie de la grammaire ». Le style oraculaire de la poésie hébraïque est ainsi l'effet de constants parallélismes syntaxiques. La théorie des équivalences rend compte aussi des données prosodiques : la rime, le mètre, la strophe.

Pour prouver la validité de la théorie et mettre au point des instruments précis d'analyse du texte poétique, Jakobson se livre à un exercice pratique, la lecture des *Chats* de Baudelaire, avec la collaboration de Claude Lévi-Strauss qui a proposé, en 1958, dans son *Anthropologie structurale*, un modèle d'analyse structurale des mythes. La recherche systématique du plus grand nombre possible d'équivalences, à chaque niveau (grammatical, phonique, prosodique et sémantique), puis la mise en relation des différentes strates du poème permettent de montrer que le poème de Baudelaire est un microcosme, un monde clos, engendrant son propre système de références et d'analogies. Le principal événement du poème, la métamorphose des chats en sphinx, au premier tercet :

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,

est analysé comme le résultat d'une équivalence phonique, elle-même soutenue par une équivalence grammaticale et une équivalence prosodique. Une paronomase unit l'un à l'autre les deux seuls participes du sonnet, « songeant » et « allongés », placés dans des positions équivalentes, à la fin du premier hémistiche du premier et du second vers du tercet. « En songeant », les chats s'identifient aux « grands sphinx allongés ». Le signifiant apparaît ainsi comme constitutif de la séquence. Il engendre l'événement lui-même : la métamorphose des chats ; mais aussi les attitudes prêtées aux chats-sphinx.

Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

et les éléments du décor : le « fond des solitudes », et le « sable fin ». Car la paronomase, qui réunit les mots clefs du premier tercet, est présente aussi dans les vers suivants. L'analyse structurale du sonnet met au jour l'extraordinaire concaténation des « correspondances » qui cimente toutes les parties du récit de la métamorphose des chats et fait de ce sonnet un poème « absolu », « sans attache extérieure », comme le livre sur rien rêvé par Flaubert.

Les limites de l'analyse formelle de la poésie : la querelle autour de la lecture des Chats

La lecture structurale du sonnet de Baudelaire a suscité pendant quinze ans de nombreuses et vives réactions. L'ampleur et la durée de la querelle s'expliquent par la personnalité de leurs auteurs et l'importance de l'enjeu. Ensemble ils entendaient montrer que la linguistique doit avoir la première place dans l'étude des textes littéraires. Les familles d'esprit les plus différentes, et des représentants des principaux courants de la critique entrèrent en lice, tour à tour, pour débattre des notions de « structure », de « forme » et de « sens ». Le premier à réagir a été Michaël Riffaterre, un stylisticien. Il reprochait à Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss d'avoir utilisé une procédure inadaptée à la spécificité du langage poétique, et de n'avoir pas analysé comment le poème agit sur son lecteur (nous exposerons ses arguments au chapitre 6). Des historiens de la littérature - Claude Pichois, par exemple -, des herméneutes - Lucien Goldmann - et le mythologue Gilbert Durand ont confronté leur lecture du poème de Baudelaire à celle de Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss. Nous retiendrons ici les analyses de Gilbert Durand car, en posant la question du rapport que la littérature entretient avec les symboles et les mythes, il réintroduit dans l'analyse littéraire le point de vue de la psychologie adopté par les écoles de critique historique et herméneutique, mais que les formalistes avaient voulu écarter.

Dans un article intitulé, *Les Chats, les rats et les structuralistes*, Gilbert Durand propose d'inverser le postulat. Au lieu de prétendre dégager la signification du poème du seul examen de ses structures linguistiques, en se refusant, comme Jakobson et Lévi-Strauss, à envisager ses contenus symboliques, il entend montrer que le sonnet de Baudelaire est tout entier structuré par un « archétype », un symbole majeur et universel. C'est le symbolisme du poème, plus que la prégnance et la solidité de ses structures, qui en fait pour les lecteurs un texte évidemment et éminemment

poétique. Une réécriture parodique et une traduction en japonais des *Chats* servent la démonstration. G. Durand s'amuse à remplacer le mot « chat » par le mot encore plus assonant « les rats » ; il s'astreint à respecter le consonantisme du poème, sa syntaxe et sa prosodie :

Les amoureux fervents et les savants austères
 Aiment également, dans leur mûre saison
 Les rats bruissants et roux, orgueil de la prison.

Le sens du poème a changé sans que ses structures linguistiques aient été modifiées parce que le rat est, au plan symbolique, un animal maléfique, destructeur, « l'inverse ennemi du chat ». Au contraire, la traduction en japonais - dans une langue dont la syntaxe, la prosodie et la phonétique sont aux antipodes de la nôtre - fait subsister et même renforce le sens et le pouvoir d'évocation du poème. Le symbole du chat entraîne au Japon le même cortège d'images qu'en Occident, et « l'image mythologique un peu éculée des "coursiers de l'Erèbe" se vitalise dans la traduction japonaise en très précise image de chats-coursiers psychopompes, charriant cercueils et cadavres ». Après avoir soumis le structuralisme de Jakobson et Lévi-Strauss à cette double contre-épreuve de la parodie et de la traduction, G. Durand met au jour la « structuration figurative » du poème, soit la présence, dans chaque strophe, de « constellations homogènes » de symboles : maison, automne - la « mûre saison » -, chat, et mystique - « les amoureux fervents et les savants austères » -, dans le premier quatrain, reliés par d'innombrables fils sémantiques, dont celui de l'intimité. La preuve serait ainsi faite que « c'est bien le thème archétypique du chat qui polarise les structures » - sémantiques, prosodiques, syntaxiques et phonétiques - du poème de Baudelaire, « et non l'inverse ».

L'affirmation par Gilbert Durand de la prééminence des symboles dans la structuration du texte poétique nuance utilement la thèse des formalistes. La poésie parle du langage parce qu'elle attire l'attention sur la forme même du message, parce qu'elle exhibe et systématise les structures linguistiques. Mais elle parle du langage en parlant d'autre chose. Elle est l'union indissociable « d'un dire et d'un vivre » (Meschonnic). On ne peut donc réduire l'être littéraire d'un texte à la seule réalité de ses structures linguistiques, et passer sous silence la connaissance que les écrivains ont du monde.

L'ANALYSE STRUCTURALE DES RÉCITS

Comme les poèmes, les récits ont un temps et un rythme propres, plus difficiles à décrire.

Tout compte dans un roman, tout comme dans un poème. [...] Mais le champ des forces emmêlées qu'il représente est trop vaste et trop complexe pour un début de saisie intellectuelle précise. (Julien Gracq).

Il existe cependant une « science du récit », appelée « la narratologie ». Elle vise à découvrir des lois générales du récit, dont chaque récit particulier serait le produit, en distinguant deux plans d'analyse, celui des actions ou de l'histoire, et celui de la narration.

La logique des actions

Les travaux de Vladimir Propp sur les contes russes, exposés par *Morphologie du conte* (1928, et 1970 pour la traduction française), ont été au départ de multiples tentatives pour « déchronologiser le récit et le relogifier » (Roland Barthes). Nous présenterons ici trois modèles d'analyse du récit, celui de Propp, de Brémond, et de Greimas. Nous les avons classés selon leur degré croissant de formalisation et d'abstraction.

La linguistique structurale est la référence commune de toutes ces recherches. Elles postulent toutes que le récit est homologue à la phrase, qu'il est une grande phrase, dont il faut énoncer les règles de génération, soumises à la contrainte impérieuse de la logique. On peut, comme dans une phrase, découper dans un récit des unités minimales, même si elles sont plus vastes que les unités constitutives de la phrase, et montrer comment elles s'intègrent et s'articulent les unes aux autres pour former une histoire. Les lois de leur transformation constituent la syntaxe narrative.

Propp détermine dans les contes russes trente et une « fonctions » invariables, autant qu'il y a de phonèmes dans la langue. Il appelle « fonction » l'action des personnages considérée indépendamment de toute affabulation particulière. Dans tel conte, on lit que le héros est emporté dans un autre royaume par un aigle, donné par un roi ; dans tel autre, c'est par une barque, donnée par une sorcière. Mais la fonction « départ du héros » est un invariant fondamental, commune à ces deux contes et à tous les contes, qui ne forment, selon Propp, qu'un seul récit. Découpées en référence à l'intrigue, les fonctions de Propp s'enchaînent de façon à former une séquence stable. Le « méfait » est toujours suivi du « châtement » et de la « réparation ». Les seules variantes possibles sont alors des lacunes - certaines fonctions pouvant manquer - ou des réductions, si le dénouement du conte est retardé par de nouvelles épreuves imposées au héros.

Dans *Logique du récit* (1973), Claude Brémond reproche à Propp d'avoir méconnu « les possibles narratifs ». Il assouplit la rigidité de l'enchaînement des fonctions selon Propp. À la logique régressive de Propp - pour qui c'est la fin qui motive le début -, Brémond substitue une logique progressive, qui tient compte de la liberté des personnages et du conteur. La fonction « lutte du héros » n'a plus pour seule conséquence possible, comme chez Propp, la fonction « victoire ». Les hésitations ou les alternatives ne sont plus simplement destinées à retarder le dénouement de manière purement rhétorique. Brémond introduit dans la logique des actions un jeu d'options dichotomiques - succès/échec -, qui ouvre des « possibles narratifs ». Il substitue à la notion de « fonction » celle de « séquence élémentaire ». Unité logique et temporelle, la « séquence » est l'ensemble formé par une « éventualité », suivie ou non d'un « passage à l'acte » et de l'achèvement ou non de l'action.

Greimas, dans *La Sémantique structurale* (1966), propose, lui, que l'unité minimale de tout récit soit « l'actant », plutôt que « la fonction » ou la « séquence ». Propp distinguait sept classes de personnages : l'Agresseur, le Donateur, l'Auxiliaire, la Princesse, le Mandateur, le Héros, le Faux-Héros. Greimas réduit les sept personnages-types de Propp à six « actants » principaux : le sujet et l'objet ; le destinataire et le destinataire ; l'adjuvant et l'opposant, qui correspondent aux fonctions grammaticales d'une phrase complexe. On peut construire, à l'aide du texte entier, une phrase qui en reflète les structures. La *Quête du Graal* se résume ainsi : Dieu (Destinateur) veut que les chevaliers de la Table Ronde (Sujet) s'emparent du Graal (Objet), avec l'aide des Saints, des anges (Adjuvant), malgré l'opposition du Diable et de ses acolytes (Opposant), pour le bien de l'humanité (Destinataire). « L'actant » est une unité construite, et non donnée, de la grammaire narrative. Il est une entité qui porte la dynamique du texte : les trois axes principaux - de la communication, du désir et de l'action - sont représentés par les trois couples d'actants. Il ne se confond pas avec un personnage : plusieurs personnages peuvent n'être qu'un seul actant ; et l'actant peut être une entité abstraite, non anthropomorphe.

Une fois déterminées ces unités constitutives de tout récit, il faut trouver les règles de leur transformation. Les contraintes logiques qui pèsent sur le récit apparaissent alors nettement. Les « fonctions » de Propp obéissent à une organisation binaire. Le « manque » qui inaugure la quête du héros et forme le « nœud » du récit implique sa liquidation ultérieure. Greimas poursuit l'effort de Propp pour « déchronologiser et relogifier » le récit. Il montre qu'il y a, à la base de tout récit, un énoncé-programme du type « confrontation, domination, attribution », qui met en œuvre, dans l'ordre

du faire, trois relations logiques fondamentales : la contradiction, la contrariété et la présupposition.

La lecture par Greimas d'une nouvelle de Maupassant, *Deux amis* (in : *Maupassant : la sémiotique du texte ; exercices pratiques*, 1976), donne l'exemple des contraintes sémiotiques auxquelles la littérature narrative obéit. Mais une histoire n'est pas nécessairement de la littérature : une succession d'images - un film, ou une bande dessinée - sont des « histoires » au même titre que les romans. C'est pourquoi les formalistes russes, exception faite de Propp, se sont intéressés à l'organisation du discours narratif plus souvent qu'à la logique des actions. Seule l'analyse de la narration concerne l'aspect verbal, et donc proprement littéraire, du récit.

Le « discours du récit »

L'analyse des procédés qui opèrent la transformation d'une suite de phrases en un univers imaginaire à la réalité duquel on croit le temps de la lecture est au cœur même de la poétique du roman. Nous nous contenterons donc ici de quelques indications rapides, renvoyant pour l'essentiel à l'ouvrage de Pierre-Louis Rey, *Le Roman* (collection « Contours littéraires », Hachette, 1992).

Le roman ne nous met jamais en présence de faits bruts. Le romancier fait le choix des faits qu'il retiendra, de ceux qu'il mettra en relief ; il choisit aussi de nous en donner une connaissance objective ou subjective, partielle ou totale, interne ou externe. La narratologie structurale lit la construction de la fiction dans les relations que le texte du roman établit entre le plan de l'énoncé* et celui de l'énonciation* d'une part, entre l'énoncé et l'histoire racontée, réelle ou fictive, d'autre part. C'est à cet ensemble de relations que Genette, dans *Figures III* en 1972, et dans *Nouveau discours du récit* en 1983, a donné le nom de « discours du récit ».

Le sujet de l'énonciation est un « être de papier », le narrateur, distinct de l'auteur réel. L'étude de la voix narrative permet de l'identifier. Il peut s'agir d'un personnage de l'histoire racontée, d'un personnage central ou d'un témoin discret ; ou encore d'un « narrateur absent », qui nous donne l'impression que l'histoire se raconte toute seule, alors même qu'il constitue un intermédiaire entre les lecteurs et les personnages, informant les premiers de ce que les seconds éprouvent, pensent ou ne pensent pas. Car le narrateur joue un rôle capital dans la construction de la fiction, puisqu'il décide du temps du récit et du ou des points de vue sur les faits. Il peut en effet raconter les événements dans l'ordre dans lequel ils ont eu lieu, ou

bouleverser la chronologie réelle ou fictive par toutes sortes d'achronies, par des retours en arrière, ou des annonces de la suite. Il met un épisode en relief en le racontant longuement ou, au contraire, accélère la narration jusqu'à passer sous silence plusieurs années de la vie d'un personnage. C'est le narrateur encore qui, selon qu'il adopte sur les faits et les personnages du roman un point de vue omniscient, ou au contraire qu'il restreint sa vision à la perspective forcément limitée d'un personnage de l'histoire, nous donne du monde raconté une connaissance totale ou partielle, objective ou subjective.

Parce qu'elle cherche à établir des lois de fonctionnement du texte littéraire, la critique structurale porte sur l'œuvre un regard extérieur. Elle analyse comme autant d'unités discrètes des procédés qui, au dire même des écrivains, sont « intimement liés dans un effort général d'expression » (Henry James *in* : « The art of fiction », 1884). Elle paraît ainsi s'opposer à la critique thématique qui tente (comme nous l'avons montré au chapitre 3) de revivre par une recréation intérieure le mouvement de la création dans l'artiste.

Pour éviter une opposition stérile des deux critiques qui risquerait fort d'aboutir à l'exclusion définitive de l'une par l'autre, Gérard Genette propose, dans « Structuralisme et critique littéraire » (1966), un partage du champ littéraire en deux domaines : on réserverait la critique thématique à la littérature « vivante », à celle qui nous parle encore aujourd'hui, aux œuvres qui peuvent être revécues par la conscience du critique ou du lecteur ; et la critique formelle s'appliquerait à une littérature devenue plus lointaine et difficile à déchiffrer, qui ne nous serait plus accessible que par les opérations de l'intelligence structurale.

Le même problème est différemment posé et résolu par Jean Rousset. Il passe outre aux réticences des thématiciens - de Georges Poulet en particulier - à envisager l'œuvre littéraire comme « réalité incarnée dans un langage et des structures formelles » par crainte de n'en plus saisir que l'os-sature et non la substance ; au contraire, il voit dans le thème le « principe secret » - parce qu'inaperçu de l'écrivain lui-même - qui organise la composition de l'œuvre et commande des choix techniques, comme le montre brillamment l'article qu'il consacre à *Madame Bovary* dans *Forme et Signification* (cf p. 60, 61). La démarche thématique de Jean Rousset n'exclut aucunement les analyses de linguistique et de poétique - en 1896, dans *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, et dans *Le Lecteur intime*, il utilise les travaux les plus récents des narratologues sur la question du point de vue, et sur celle du narrataire* - ; mais

elle les subordonne au déchiffrement d'un mode particulier de rapport au monde.

TEXTE

■ Le style : une technique ou une « vision du monde » ?

Dans un article paru en 1920 dans la N.R.F., Proust défend Flaubert, accusé par un critique de mal écrire ; « les singularités immuables d'une syntaxe déformante » sont le signe d'une vision nouvelle :

Il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature. Laissons de côté, je ne dis même pas les simples inadvertances, mais la correction grammaticale ; c'est une qualité utile mais négative (un bon élève chargé de relire les épreuves de Flaubert, eût été capable d'en effacer bien des fautes). En tous cas il y a une beauté grammaticale [...] qui n'a rien à voir avec la correction. [...] Le rendu de sa vision, sans, dans l'intervalle, un mot d'esprit ou un trait de sensibilité, voilà ce qui importe de plus en plus à Flaubert au fur et à mesure qu'il dégage mieux sa personnalité et devient Flaubert. Dans *Madame Bovary* tout ce qui n'est pas lui n'a pas encore été éliminé [...]. Dans *L'Éducation sentimentale*, la révolution est accomplie ; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après coup assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée. [...] « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. » Jacques Blanche a dit que dans l'histoire de la peinture, une invention, une nouveauté, se décèlent souvent en un simple rapport de ton, en deux couleurs juxtaposées. Le subjectivisme de Flaubert s'exprime par un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbess, les deux derniers n'ayant presque jamais dans sa phrase qu'une valeur rythmique. Un état qui se prolonge est indiqué par l'imparfait. Toute cette deuxième page de *L'Éducation* (page prise absolument au hasard) est faite d'imparfaits, sauf quand intervient un changement, une action, une action dont les protagonistes sont généralement des choses (« la colline s'abaissa », etc.). Aussitôt l'imparfait reprend : « Plus d'un, en apercevant les coquettes résidences, si tranquilles, enviait d'en être le propriétaire », etc.

Marcel Proust, *Œuvres critiques*, « À propos du style de Flaubert »,
éd. Gallimard, La Pléiade, 1971, pp. 588, 589.

Du côté de l'œuvre

II. La critique textuelle

La critique structurale n'est pas la seule à pratiquer une étude immanente des textes littéraires. La critique « textuelle », apparue en France entre 1966 et 1968, peu de temps après les premiers développements de la critique structurale, en conteste les présupposés idéologiques, sans jamais pourtant se départir de la règle qui consiste à « instaurer une clôture du texte à lire », à « ne pas le déborder vers l'extérieur » (Jean Bellemin-Noël).

Jugée pertinente lorsqu'il s'agit de décrire des effets de signification, la critique structurale se voit reprocher de ne pas interroger la production des énoncés. Le développement, aux États-Unis, de la grammaire générative et de la linguistique transformationnelle de Noam Chomski a remis en cause les fondements de la linguistique structurale de Saussure, en mettant l'accent sur l'énonciation, sur le procès de constitution du sens. Dans le même temps, la question du sujet, que le structuralisme avait déclaré « mort », fait retour. Mais elle est posée en des termes nouveaux. La relecture de Freud par Lacan, dont les *Écrits*, regroupant des textes de 1936 à 1966, paraissent en 1966, et par Derrida qui, en 1967, dans *L'Écriture et la Différence* publie une conférence intitulée « Freud et la scène de l'écriture », montre un sujet décentré, clivé qui, du fait de l'inconscient, n'est jamais là où il croit ni où on croit qu'il est. Le langage cesse d'apparaître comme l'instrument d'expression et de communication d'un sens préalable par un sujet maître de lui et de ses codes. Le discours, toujours débordé par la signification qu'il engage, est analysé désormais comme le lieu de la rencontre et du débat incessant du « je » qui parle avec l'Autre du désir inconscient. La réflexion critique de Julia Kristeva, qui s'alimente à plusieurs sources et réalise la synthèse d'influences diverses, est à l'origine des transformations de la sémiotique littéraire en France à partir de 1966. Ces recherches nouvelles sont doublement marquées par le marxisme et le

freudisme. Julia Kristeva transpose au plan de l'écriture la notion de « productivité », et parle de « travail du texte ». D'autre part, en 1969, dans *Σημειωτική*, *Recherches pour une sémanalyse*, elle forge le terme nouveau de « sémanalyse » pour indiquer que la sémiologie ne peut pas ignorer la découverte freudienne. La philosophie déconstructionniste* de Derrida, qui développe dans deux ouvrages - *De la grammatologie* et *L'Écriture et la Différence* parus en 1967 -, une critique de la pensée du signe* et des idéologies de la représentation et de la communication, a également joué un grand rôle dans cette évolution : Julia Kristeva publie en 1971 dans des *Essais de sémiotique* un article-programme de Derrida, *Sémiologie et Grammatologie*, d'abord paru en 1968 dans un numéro de *l'Information sur les sciences sociales*.

Ce renouveau théorique aboutit, au plan de la critique littéraire, à substituer à la notion d'œuvre - produit fini, objet d'échange et de communication entre un auteur et des lecteurs -, la notion nouvelle de Texte. La critique textuelle se développe dans deux directions principales. La « textanalyse » renouvelle la psychanalyse littéraire, en substituant à des inconscients individuels - celui de l'auteur, ou d'un personnage - un « inconscient du texte ». Dans le même temps, le déchiffrement par la socio-critique de l'« intertexte » social - la mise au jour d'un « inconscient social » du texte - change la façon de penser l'inscription de la littérature dans l'ensemble société-Histoire.

GÉNÉALOGIE DE LA NOTION DE TEXTE

La remise en cause de la notion d'« œuvre »

Il n'y a pas, à proprement parler, de théorie de l'œuvre. La notion a varié au cours de l'histoire, corrélativement aux changements enregistrés dans le statut de l'écrivain et le mode de diffusion des textes. Remaniée, transformée par les copistes pendant toute l'Antiquité et le Moyen Âge, une œuvre ne devient à proprement parler la propriété de son auteur, le « fruit de sa pensée », qu'au XVIII^e siècle. Ses dimensions aussi varient : d'un sonnet de quatorze vers aux quelque quatre-vingts romans que compte *La Comédie Humaine* de Balzac. Sa définition est incertaine : on ne sait pas s'il faut ranger sous ce mot tout ce qu'a écrit un écrivain, ou seulement ce qu'il a publié ; les éditeurs « d'œuvres complètes » sont en droit d'adopter l'un ou l'autre parti pris. Conscient de ces difficultés, Jean Starobinski a proposé

de la définir en fonction « du projet de l'auteur, quand on peut le déceler » parce qu'il « circonscrit un monde, étroit ou vaste, à l'intérieur duquel règne une loi homogène, une nécessité de type organique ». Mais un tel « projet » n'est pas toujours premier, contrairement à ce que le mot semble indiquer. Proust, dans *La Prisonnière*, remarque à propos des « œuvres » du XIX^e siècle, que leur unité leur est « impos[ée] rétroactivement », Balzac, par exemple, n'ayant vu qu'« après coup dans ses romans une *Comédie Humaine* ».

L'« œuvre », mal définie, a cependant constitué pour des générations de critiques une réalité objective, une structure pleine, close, achevée - même si cet achèvement résulte de causes aussi contingentes que la mort de l'auteur. Nos chapitres précédents l'ont montré, la critique a longtemps prétendu en dire le sens « vrai », ou en décrire objectivement les « structures ». L'histoire littéraire, toutes les herméneutiques*, et la critique structurale ont en commun, malgré la différence de leurs présupposés théoriques et de leurs méthodes, une même conception de l'œuvre. Elle est ce qu'un auteur veut communiquer à des lecteurs : le recours à un code commun, le respect de la vraisemblance et des règles du genre, assurent sa « lisibilité » et l'inscrivent dans un processus de communication socialement réglée.

Or la critique par Jacques Derrida de la pensée du signe, et de son corrélat, la communication, montre qu'il y a des liens étroits entre ce fétichisme de l'œuvre, entretenu par des écoles critiques pourtant opposées, et le logocentrisme* dominant. La prééminence donnée à la parole caractérise la conception saussurienne du signe, et aussi le statut de l'écriture en Occident. C'est l'expérience de la présence à soi du sujet parlant qui conduit Saussure à considérer l'expression de la pensée par le langage comme immédiatement signifiante. D'autre part, en Occident, l'écriture, phonétique-alphabétique, est et a toujours été jugée seconde par rapport à la parole. C'est pourquoi l'« œuvre » est censée exprimer la parole de son auteur. Comme le signe, elle se compose d'un signifiant*, le texte des philologues, qui renvoie à un signifié* unique : le sens d'auteur.

Le corrélat du signe est la communication ; laquelle, dit Derrida, « pré-suppose des sujets dont l'identité et la présence soient constitués avant l'opération signifiante, et des objets, des concepts signifiés, un sens pensé, que le passage de la communication n'aura ni à constituer, ni, en droit, à transformer ». L'œuvre devient, sous la forme du livre, un objet de consommation dans lequel le sens se donne, se transmet et s'épuise.

À ce logocentrisme dominant, Derrida oppose une « écriture » libérée du primat de la parole. Entendue désormais comme un effet d'ouverture du

langage, elle creuse un écart entre la langue d'usage, dont les surfaces structurées représentent et réfléchissent les structures du monde extérieur, et un espace où le sens se disperse, dans le jeu dynamique et infini des signifiants, dans leur enchaînement. Ce « tissu » des signifiants est le « Texte ».

Le « Texte » ainsi défini - avec majuscule pour le distinguer du texte des philologues - est un champ méthodologique, non une réalité comme l'œuvre. « L'œuvre se tient dans la main, le Texte dans le langage » (Roland Barthes in article « Texte » de *l'Encyclopædia Universalis*, 1973). C'est un concept polémique, destiné à mettre en cause l'extériorité du regard que la critique porte sur l'œuvre et à inscrire notre conception de la littérature dans un nouveau champ théorique où le texte écrit ne serait plus pensé comme objet d'une consommation mais « recueill[i] comme jeu, travail, production, pratique » (Roland Barthes).

Influence du marxisme : « la productivité dite "texte" »

Ce titre d'un article de Julia Kristeva paru dans le numéro 11 de la revue *Communications*, en 1968, affiche la dette de la critique textuelle à l'égard du marxisme. Définir le « texte » comme « productivité », c'est-à-dire comme une « activité qui affranchit l'homme de certains réseaux linguistiques », c'est reconnaître la vertu transformatrice, libératrice, de l'écriture, généralement dissimulée au profit de la valeur d'échange de l'œuvre. Le langage constitue un ordre et réalise une forme d'oppression, dont on se libère en jouant avec les mots. Le lieu par excellence de cette liberté conquise est l'écriture littéraire ; la vie des mots, ailleurs déniée et contrainte, est ici délivrée des exigences de la raison pratique. S'il est nécessaire, pour agir, de croire que les mots ont un sens et un seul, l'écriture, au contraire, découvre « l'inconnu » (Rimbaud), l'incessante dérive du signifiant. Là plus rien - ni la raison pratique, ni l'idéologie - ne vient arrêter ni figer l'enchaînement des mots, la perpétuelle migration des sens.

Cette loi de l'écriture est principalement illustrée par les écrivains de la modernité : de Lautréamont, ou du dernier Rimbaud, à Sollers. Ils se sont en effet débarrassés des exigences de la représentation et des règles du genre. Ils ont renoncé à forger une image vraisemblable du monde et sont désormais libres de révéler une autre logique, de « céder l'initiative aux mots » (Mallarmé). La comparaison établie par Jean Ricardou dans *Pour une théorie du nouveau roman*, entre un roman classique et un nouveau

roman le montre nettement. *La Route des Flandres*, de Claude Simon, fait revenir un calembour - le jeu sur les mots « saumure » et « Saumur » - déjà présent dans *Eugénie Grandet* de Balzac. Mais dans le roman de Balzac, le calembour n'est qu'un détail du texte, un bon mot à propos de la domestique Nanon, prêté à un marchand de sel, à un personnage secondaire. Dans le « nouveau roman » de Claude Simon, au contraire, il produit le récit, en permettant de joindre des cellules fictives très éloignées dans le temps et l'espace : ce que dit un officier pendant la guerre, et l'évocation de la femme qui lui fit autrefois abandonner Saumur et la carrière militaire. Pour Jean Ricardou, le texte des nouveaux romans ne représenterait rien ; il ne serait que l'inscription de sa propre production, non plus « l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture » (Jean Ricardou).

Cette concordance entre les théories de la critique textuelle et les caractéristiques de la littérature dite d'« avant-garde », la réunion autour de la revue *Tel Quel*, dirigée par Philippe Sollers, et fondée en 1960, de critiques et d'écrivains, expliquent le reproche souvent adressé à la critique textuelle d'avoir été inventée pour justifier *a posteriori* une nouvelle écriture romanesque. On ne doit pourtant pas conclure trop rapidement à un partage du champ littéraire en deux clans : d'un côté les « œuvres », toutes classiques, de l'autre les « textes », tous d'avant-garde. On peut à bon droit dire, avec Jean Bellemin-Noël, que la critique textuelle est celle qui décide de « traiter l'œuvre en Texte », et donc de faire apparaître « ce qu'il peut y avoir de productif dans le texte classique », soumis pourtant aux exigences de l'expression, de la représentation et de la communication - comme le prouve brillamment la lecture par Barthes d'une nouvelle de Balzac, *Sarrasine*, dans *S/Z*, 1970.

Mais le Texte n'est pas seulement celui des écrivains. Il y a un « Texte généralisé » (Sollers), le Texte de la culture. Ce que nous appelons « la réalité » est en effet un écheveau de représentations transitoires, changeant sans cesse, sauf si un coup d'arrêt est donné à ce flux de mots par l'idéologie ou la raison pratique. Qu'est-ce, par exemple, que la beauté sinon un ensemble de comparaisons ? D'une femme on dira qu'« elle est belle comme Vénus », « comme une madone de Raphaël » ou « comme un rêve de pierre ». Car « privée de tout code antérieur, la beauté serait muette » (Roland Barthes, *S/Z*).

Le « Texte » est donc - selon la définition qu'en donne Julia Kristeva en 1968 - le nom de toute pratique signifiante, qu'elle soit ou non littéraire, « qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques » (Julia Kristeva).

Influence du freudisme : qui parle ?

Le structuralisme, mais aussi des écrivains ont, au XX^e siècle, proclamé « la mort de l'auteur ». Les uns en affirmant que « ce sont les structures, le système même du langage - et non pas le sujet - qui parlent [...] avant toute existence humaine » (Michel Foucault) ; les autres en proposant d'écrire l'histoire de la littérature « sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé » (Valéry) ; ou « d'attribuer l'Imitation de Jésus-Christ à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce » (Borges), les œuvres n'appartenant pas à leurs auteurs mais à la Littérature. La découverte de l'existence d'un « système anonyme sans sujet » (Foucault) - le système du langage, ou le système de la Littérature - avait eu raison du mythe de l'auteur « réputé le père et le propriétaire de son œuvre » (Barthes), origine des contenus et garant du sens.

Le « retour du sujet » dans les années 1968-1969 s'explique par l'influence de la psychanalyse sur la pensée contemporaine. En 1969, à l'occasion d'une conférence de Michel Foucault à la Société française de Philosophie, intitulée *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Jacques Lacan s'oppose à Michel Foucault sur le statut du sujet dans la pensée structuraliste. Il fait remarquer qu'il ne peut s'agir « dans le champ vaguement déterminé par cette étiquette (le structuralisme) de la négation du sujet. Il s'agit de la dépendance du sujet, ce qui est extrêmement différent ; et tout particulièrement au niveau du retour à Freud, de la dépendance du sujet par rapport à quelque chose de vraiment élémentaire, et que nous avons tenté d'isoler sous le terme de "signifiant" ». Nous aborderons plus loin dans ce chapitre ce que Jacques Lacan dit être la « dépendance du sujet par rapport [...] au signifiant ». Mais on peut d'ores et déjà noter qu'il se distingue ici de ceux des structuralistes qui ont proclamé la « mort du sujet » et celle de l'auteur. Selon Jacques Lacan, on aurait pris pour une négation du sujet la négation d'une certaine idée de sujet, le sujet libre - que la psychanalyse, depuis Freud, a défait dans ses prétentions et ses privilèges.

La critique textuelle emboîte le pas à Jacques Lacan. Roland Barthes distingue entre l'« écrivance » et l'« écriture », selon que la place du sujet est assumée ou, au contraire, laissée vide ; selon que l'on perçoit ou non dans l'écrit une dynamique, un mouvement, qui « déborde la série figée des mots » (Jean Bellemin-Noël). Pour Jean Bellemin-Noël, le « Texte » se définit comme « un énoncé bourré d'énonciation, c'est-à-dire de présence », à la différence des « énoncés-messages qui sont de simples media ».

Le Texte a donc un sujet, bien différent pourtant de l'« auteur », au sens où l'entendait la critique traditionnelle. Jacques Derrida, commentant la pensée de Jacques Lacan, précise que « s'il y a un sujet du signifiant, c'est pour être assujéti à la loi du signifiant ». La « force d'énonciation » que Jean Bellemin-Noël définit dans un texte de 1983, *Gradiva au pied de la lettre*, « n'a pas d'origine qu'il faille lui assigner ». Elle ne « présuppos[e] pas une cohérence réputée objective » : celle de l'identité à soi de la personne de l'auteur ou de l'œuvre. La critique textuelle théorise une intuition des écrivains de la fin du XIX^e siècle. Rimbaud, dans la seconde *Lettre du Voyant* à Paul Demeny, proclamait déjà que « Je est un Autre », et dénonçait le mythe de l'auteur : seuls des « égoïstes » s'appropriant le développement en eux de la pensée peuvent, selon lui, se vanter d'être les « auteurs » de leurs œuvres. Les décadentistes*, quant à eux, ont souvent négligé de publier leurs textes, renonçant ainsi à devenir des auteurs connus, sinon célèbres. Le sujet de l'écriture a changé de statut depuis la crise de l'identité littéraire qui a marqué les dernières années du XIX^e siècle. Bien loin d'être, comme l'Auteur, le maître des mots, l'agent d'un « travail d'expression [...] volontaire et lucide » - c'est ainsi que Raymond Picard, on s'en souvient, définissait la création littéraire -, il s'affronte, dans l'écriture, à la logique du signifiant et à la contradiction, à d'autres logiques que celles qui gouvernent le sujet cartésien. Il se perd, se « déconstruit », se « dissémine » dans l'enchaînement de signifiants, dans le Texte.

LE TEXTE DANS LA LANGUE

Anagrammes et paragrammes

La critique textuelle a commencé, on l'a vu plus haut, par contester les pré-supposés métaphysiques de la linguistique structurale. C'est pourtant la découverte par Saussure des anagrammes dans la poésie gréco-latine qui va donner le départ à l'élaboration par Julia Kristeva d'une nouvelle théorie de la langue poétique et littéraire dans un article de 1966, « *Pour une sémiologie des paragrammes* » (repris dans *Recherches pour une sémanalyse*). La découverte des anagrammes a aussi permis la mise en évidence des profondeurs inconscientes de la langue, et a été à l'origine de l'hypothèse d'un « inconscient du texte » (comme nous le montrerons plus loin).

Ferdinand de Saussure, en effet, avait délaissé, dans ses *Cahiers*, la conception du langage comme instrument d'expression et de communication, pour s'intéresser au travail du signifiant dans la poésie. Mais il a renoncé à publier ces recherches, restées inédites jusqu'en 1964. Lisant la poésie grecque et latine avec des habitudes de phonéticien, il découvre, cachées sous les vocables de l'énoncé manifeste, les syllabes disséminées de noms de chefs, de dieux ou de héros. Il voit apparaître, par exemple, dans ces deux vers d'un passage célèbre du Chant II de l'*Énéide*, qui évoquent l'apparition en songe d'Hector à Énée,

« Tempus erat quo *prima* quies mortalibus aegris /
incipit et dono divom gratissima serpit »

une anagramme du nom propre *Priamides*, « le fils de Priam », désignant Hector, qu'il retrouve, plusieurs fois répétée, dans les vers suivants. Il fait alors l'hypothèse que le poète a décomposé un mot-thème, et qu'il s'est inspiré des syllabes de ce mot pour choisir les idées et les expressions du poème, s'imposant ainsi une de ces règles ou contraintes par quoi la poésie se différencie de la parole quotidienne. Mais il ne trouve aucun témoignage d'une poétique consciente, ni d'une pratique traditionnelle de l'anagramme, et ce travail reste inédit.

L'importance de ces recherches n'a toutefois pas échappé à Jean Starobinski, qui les publie en 1964, et les accompagne, en 1971, d'un commentaire, *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, ni non plus à Julia Kristeva, qui tire toutes les conséquences de la découverte de Saussure et propose une généralisation du modèle de l'anagramme. Au lieu de rapporter les anagrammes à une poétique consciente, à un code, comme l'avait fait Saussure, ces deux auteurs les analysent comme « le discours de l'Autre » - selon la célèbre formule par laquelle Jacques Lacan a défini l'inconscient. Jean Starobinski y voit « un goût très peu conscient, et instinctif de l'écho ». Julia Kristeva fait des anagrammes le volume sous-jacent du discours, « où pointent le sens et son sujet », où les significations inconscientes germent « du dedans de la langue et dans sa matérialité même ».

Pour être perçue, l'anagramme - soit l'expansion, au travers d'un texte, d'un mot conducteur - implique de sortir de la consécuitivité propre au langage habituel. La diction du mot-thème est soumise à un autre rythme, à un autre tempo que celui, successif et linéaire, selon lequel se déroule la phrase, comme le montre l'exemple des deux vers précédemment cités de l'*Énéide*. Les catégories de la langue sont « redistribuées », le signe est détruit, puisque l'anagramme « disloque un mot ou bien ne respecte pas ses confins, soit en englobant deux lexèmes, soit en brisant un autre en

phonèmes ». La phrase commune, l'énoncé manifeste apparaissent comme « doublés » par un fonctionnement autre, radicalement étranger aux règles de la langue de la communication, et donc le plus souvent inaperçu. Car « la linguistique, produit d'une abstraction rationaliste et logique, est difficilement sensible à la violence de la langue comme mouvement à travers une étendue où, dans la pulsation de son rythme, elle instaure ses significations ». Julia Kristeva propose d'appeler « paragramme » ce « gramme mouvant... qui fait plutôt qu'il n'exprime un sens ».

Le Texte, dont le rapport à la langue est de redistribution, sera défini comme « un appareil translinguistique ». Il détruit l'unité signe comme l'unité phrase, les lois de la grammaire, de la syntaxe et de la sémantique pour instaurer de nouvelles significations. Une citation de Mallarmé, qui définissait « le livre » comme « expansion totale de la lettre », permet à Julia Kristeva de proposer, pour rompre avec la linéarité de la lecture, un « modèle tabulaire » d'analyse du texte littéraire :

Les mots, d'eux-mêmes s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit centre de suspens vibratoire, qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.

Le mouvement de la signifiance* dissout les sens figés en phrases et évite ainsi l'usure du langage quotidien. Elle remet le langage en marche, en « production ». C'est pourquoi Julia Kristeva décide, pour analyser les opérations de la production paragrammatique du Texte, d'appliquer les mathématiques, dominées par l'idée d'infini, à la poésie. Car la langue - Chomsky l'a montré - implique en elle-même la possibilité d'une infinité d'énonciations possibles. Mais dans le langage de la communication ordinaire cette créativité est gouvernée par des règles. Face à la langue usuelle, qui fait un emploi restreint des ressources du code, la langue poétique apparaît désormais comme une exploration toujours plus vaste des possibilités d'énonciation.

Outre qu'elle a servi à élaborer une théorie du langage poétique, qui accorde à la poésie, ou à l'écriture littéraire, une position stratégique, la découverte des anagrammes est venue corroborer les théories lacaniennes de la dépendance du sujet. Lacan avait écrit *L'Instance de la lettre dans l'inconscient* avant que ne soit publié le texte de Saussure. Mais une note, ajoutée dans l'édition de 1966 des *Écrits*, montre son intérêt pour la découverte de Saussure :

Il suffit d'écouter la poésie, ce qui sans doute était le cas de Saussure, pour que s'y fasse entendre une polyphonie, et que tout discours s'avère s'aligner sur plusieurs portées d'une partition.

Nulle chaîne signifiante en effet qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point.

Pour Jacques Lacan, comme pour Julia Kristeva, commentant la découverte des anagrammes par Saussure, il n'y a plus d'autres « profondeurs » que celle de la langue. Pour déchiffrer des significations inconscientes, on n'invoquera plus la psyché - individuelle, ou collective - et son histoire. Il suffit pour cela d'écouter le discours tenu par un sujet qui est parlé alors même qu'il croit parler. Dans le même temps, et s'ajoutant à ces réflexions sur les anagrammes, la relecture par Lacan et Derrida des textes de Freud sur le rêve ouvre la voie à une psychanalyse du signifiant. Derrida l'appelle de ses vœux en 1967 dans « Freud et la scène de l'écriture », parce qu'il juge que la critique psychanalytique est restée trop longtemps enlisée dans « l'analyse des *signifiés* littéraires, c'est-à-dire *non littéraires* ».

Vers une psychanalyse du signifiant : le séminaire de Lacan sur La Lettre Volée d'Edgar Poe

La critique textuelle a étendu à la lecture des textes littéraires les procédures mises en œuvre par Freud pour déchiffrer le texte opaque du rêve.

Freud comparait le rêve à un rébus ou à des hiéroglyphes en raison de la présence - ici comme là - d'éléments caractérisés par leur « polysémie », et de « l'omission de différentes relations qui [...] doivent être achevées par le contexte » (in : *L'Intérêt de la psychanalyse*, 1913). Il manifestait ainsi toute l'attention qu'on doit porter au signifiant, à la dynamique des glissements et des permutations auxquels est soumis le texte du rêve, si l'on veut entendre le discours de l'inconscient. Dans « Fonction et champ de la parole en psychanalyse », Lacan souligne tout le parti qu'une psychanalyse du signifiant peut tirer de ces textes sur le rêve. Mais Freud n'a pas fait preuve à l'égard de l'œuvre littéraire de la même pénétration qu'il a montrée à propos du rêve. Resté prisonnier d'une idéologie de l'œuvre comme expression du psychisme de son auteur, il a constamment renvoyé l'œuvre à un sens situé en dehors d'elle, à l'inconscient de l'auteur, comme le montre sa lecture du théâtre de Shakespeare (évoquée précédemment dans notre chapitre 3). Le séminaire de Lacan sur *La Lettre Volée* d'Edgar Poe cherche précisément à renverser les postulats de l'expressivité. Il faut,

pour cela, montrer l'extériorité radicale du sujet par rapport au langage ; l'autonomie et « la suprématie du signifiant dans le sujet ». Loin d'être laissé au libre choix du locuteur, le signifiant le gouverne et agit sur lui. Le langage est le lieu de la révélation de l'Inconscient : d'une vérité que le sujet ne peut pas parler, mais seulement laisser parler.

L'histoire est celle de la circulation d'une lettre, dont on ne connaît ni le contenu ni le destinataire. Un ministre la détient, après l'avoir dérobée à la reine, à qui elle est adressée, et qui l'avait posée retournée sur une table de son cabinet au moment de l'entrée du roi, son époux, pour la lui dissimuler. Le ministre, ainsi, a tout pouvoir sur la reine et le roi. Mais la lettre, qu'il gardait froissée sur son bureau, de façon à la mettre à l'abri des recherches des policiers envoyés par le préfet de police, lui est, à son tour, dérobée par Dupin, qui lui substitue un document semblable, trompant ainsi le ministre.

La lettre, dont on ne connaît pas le contenu, a ici fonction de signifiant. Retournée sur la table, la suscription en dessous, ou froissée en boule, elle agit sur tous les personnages du conte : le fait de la détenir ou de l'avoir perdue suffit à avoir ou à n'avoir pas le pouvoir sur les autres. Elle symbolise, pour Jacques Lacan, l'Inconscient : placée devant l'aveuglement des uns - les policiers, plus tard le ministre -, et le mutisme des autres - la reine a vu le ministre dérober la lettre mais n'en dit rien pour continuer d'abuser le roi - ; toujours là, et dans le même temps ailleurs : elle n'oublie pas le ministre qui en était venu à l'oublier, pas plus que « l'inconscient du névrosé ne l'oublie ».

Lacan signale la présence, dans la nouvelle de Poe, de presque toutes les stratégies de l'inconscient pour déjouer la censure : il y note un « automatisme de répétition » ; des ellipses et des silences symptomatiques ; des déplacements. La lecture de Lacan souligne la répétition, d'une même situation, le long de la chaîne signifiante. Le ministre dérobe à la reine, qui le voit faire, une lettre, et la remplace par un document semblable. Dupin dérobe au ministre, qui ne le voit pas faire, la lettre laissée en évidence sur son bureau, et la remplace par un document semblable. La parade d'érudition de Dupin, poudre jetée aux yeux du lecteur, qu'elle risque de lasser parce qu'elle est un détail inutile, est un déplacement : une façon de « détourner notre esprit de ce qu'il nous fut indiqué de tenir pour acquis auparavant, à savoir que la police a cherché partout » et n'a trouvé la lettre nulle part ; et ainsi de nous faire entendre « les maîtres-mots du drame », de nous en éclairer le secret, « sans que nous y voyions goutte ».

La lecture par Lacan de *La Lettre Volée* représente une première tentative pour élaborer une psychanalyse du signifiant. Laissant de côté le plan

sémantique, il s'attache surtout à l'analyse de la syntaxe des principaux épisodes. Il met ainsi au jour la logique du signifiant dans la nouvelle de Poe. À la différence des psychobiographes, de Marie Bonaparte, par exemple, il se dispense de toute référence à l'auteur, à sa vie, et à sa psyché. Pourtant, Lacan n'analyse pas tout le texte de la nouvelle, comme le souligne Jacques Derrida, réfléchissant aux rapports de la psychanalyse et des psychanalystes avec la littérature (in : *La Carte postale. De Socrate à Freud*, II^e partie, *Le Facteur de la vérité*, 1980). Lacan, en effet, s'en tient au seul plan de l'histoire racontée dans *La Lettre Volée*, sans jamais prendre en compte la narration elle-même. D'autre part, il utilise ici le texte littéraire comme une simple illustration de théories psychanalytiques. Il cède, après Freud, à la tentation de se servir de la littérature.

La textanalyse, qui élabore la notion nouvelle d'« inconscient du texte », tente de faire ce que Lacan n'a pas fait. Avec elle commence véritablement cette « psychanalyse de la littérature respectueuse de l'originalité du signifiant littéraire » que Jacques Derrida réclamait dans le texte de 1967 déjà cité.

La notion d'« inconscient du texte »

La mise en évidence d'un univers de significations dissimulé dans les noms propres, mais aussi dans l'ensemble du discours, sous formes d'anagrammes, de récurrences phoniques, ou de répétitions involontaires de situations identiques, conduit à faire l'hypothèse de forces inconscientes propres à la langue. Une formule, qui fit d'abord scandale, va donner force d'évidence à cette supposition. Trois auteurs lancent, avec un certain éclat et à peu près dans le même temps, dans les années 1970, l'expression d'« inconscient du texte ». Ils entendent par là protester contre le culte de l'Auteur, et l'habitude prise par la psychanalyse littéraire de toujours renvoyer à un inconscient individuel : celui de l'auteur, du narrateur, ou d'un personnage.

Jean Bellemin-Noël, qui se présente lui-même comme « un critique littéraire féru de psychanalyse », fait un premier emploi de cette notion nouvelle dans un article de *Poétique*, de 1971, *Psychanalyser le rêve de Swann*. Le psychanalyste André Green la théorise dans un numéro de *Critique* de 1973 où, sous le titre *Le Double et l'Absent*, est développée une étude des *Carnets* d'Henry James - aujourd'hui reprise dans *La Déliaison* (1993). Enfin, le romancier Bernard Pingaud confirme et démontre l'hy-

pothèse d'un « inconscient du texte » distinct de l'inconscient de l'auteur, dans un article de *La Nouvelle Revue de Psychanalyse* de 1976.

Le projet de Jean Bellemin-Noël, en 1971, était de lire l'« émergence de l'Inconscient » dans le texte de Proust, sans le rapporter à « un quelconque inconscient d'un quelconque sujet ». Une fois la preuve faite que l'inconscient ici montré en activité n'est l'inconscient de personne - ni celui de Swann, ni celui du Narrateur, ni celui de Marcel Proust - Bellemin-Noël conclut à la nécessité de considérer le texte du rêve de Swann comme un fragment de discours habité par des forces qui lui sont propres.

Deux ans plus tard, André Green confirme l'hypothèse avancée par Jean Bellemin-Noël en affirmant qu'« un texte a un inconscient qui le travaille [...] Cet inconscient peut se montrer - je n'ose dire se démontrer. Et ceci sans nécessairement faire appel à l'auteur » (André Green).

C'est pourtant bien une « démonstration » de l'« inconscient du texte » que tente Bernard Pingaud en 1976. La comparaison des *Carnets* d'Henry James, qui servent à programmer minutieusement les récits, avec le texte définitif de ses romans l'amène à mettre au jour une « dérive » propre à l'écriture du roman. Il est ainsi naturellement conduit à contester l'hypothèse des formalistes et des structuralistes d'une causalité rétrograde, où la fin, connue du romancier, motive le début et chacun des épisodes du roman - hypothèse défendue et illustrée par Gérard Genette dans l'article de *Figures*, « Vraisemblance et motivation » (évoqué dans notre précédent chapitre). Pingaud affirme, au contraire :

Je doute qu'un roman ait jamais pu être programmé à l'avance de A à B par son auteur. Je doute qu'écrire une histoire ne soit aussi une histoire pour celui qui l'écrit, ne constitue pas, à sa manière, une aventure.

Il appelle « inconscient du texte » cette courbure du récit, qui « en (le) déformant lui imprime aussi sa marque particulière » de sorte que l'œuvre ne dit pas - ou pas seulement - ce qu'elle paraît dire ». L'inconscient du texte est, d'autre part, distinct de l'inconscient de l'auteur, même s'il s'en nourrit. Contre tous les tenants d'une psychanalyse du signifié qui nient qu'une œuvre puisse prendre sens en dehors de la configuration inconsciente qui lui a donné naissance, Bernard Pingaud affirme que :

De même que le rêve, selon Freud, est le gardien du sommeil, on pourrait dire que le texte est le gardien du fantasme, qu'il incorpore, annexe, manipule, pour en faire sa substance, l'arrachant ainsi au vécu de l'auteur.

L'écriture coupe le lien du texte à son auteur : « ce n'est plus l'écrivain qui parle, c'est en quelque sorte le texte lui-même ».

Pour analyser l'inconscient du texte, une nouvelle forme de psychanalyse littéraire est apparue, qui a reçu plusieurs noms : « analecture », « psychalecture » ou « textanalyse ». André Green a aidé à sa naissance en caractérisant très précisément, dans son article de 1973, les lieux de présence de cet inconscient textuel.

Les méthodes de la textanalyse

Immédiatement après avoir affirmé l'existence d'un « inconscient du texte », André Green précisait qu'il est présent « dans les articulations thématiques, les césures du texte, les silences brutaux, les ruptures de ton et surtout les taches, les scories, les détails négligés qui n'intéressent que les psychanalystes ».

L'attention de l'interprète aux silences et aux oublis n'est pas nouvelle : elle caractérisait déjà la « lecture symptomale », celle que Freud avait mise en œuvre pour interpréter *Hamlet* (décrite dans notre chapitre 3). C'est la mise au jour des « articulations thématiques », à l'aide des résumés de toutes les œuvres d'un même écrivain, qui permettait à Charles Mauron de construire, on s'en souvient, le mythe personnel d'un auteur.

La nouveauté de la textanalyse tient à l'attention qu'elle prête aux détails*, jugés d'ordinaire insignifiants. Les textanalystes se séparent sur ce point de Freud ou de Mauron, comme le montre brillamment Jean Bellemin-Noël, dans *Gradiva au pied de la lettre* (éd. des P.U.F., coll. « Le fil rouge », 1983). Se remettant à lire, après Freud, la nouvelle de Jensen, *Gradiva*, Jean Bellemin-Noël donne ici la raison de la tendance de la psychanalyse littéraire à toujours se référer à un inconscient individuel. L'attention privilégiée qu'elle accorde aux personnages et au contenu de leur discours la conduit à négliger les détails de la description des lieux et des objets. Or, le structuralisme a montré que tout compte dans un roman :

La mise en scène, c'est-à-dire l'installation d'un décor parlant, le lieu où le narrateur se place pour enregistrer, l'attribution de la parole à tel ou tel, le rythme même sur lequel les énoncés se succèdent [...], le niveau de la phrase, le choix d'un arsenal rhétorique, les qualités prosodiques du phrasé.

et enfin - c'est l'acquis récent de la critique textuelle :

les effets mêmes de la signifiante (lettres et sons).

Il devient ainsi possible, et souhaitable, « d'ana-lis[er] tout ce qui est écrit » pour retrouver le processus inconscient d'élaboration du texte.

D'où les différences très apparentes entre les deux types de lecture. Lorsqu'il lisait la *Gradiva*, Freud cherchait à saisir le travail de l'inconscient uniquement dans le délire et la psyché du personnage et narrateur Norbert Hanold, qu'il avouait d'ailleurs confondre avec une personne de la vie réelle. Jean Bellemin-Noël, au contraire, s'impose de « lire le roman dans sa totalité et comme totalité », de « ne pas se laisser fasciner par la figure illusoire du personnage principal ». Le textanalyste se passionne pour les « détails » du texte littéraire. Il décèle la trace des processus primaires* de l'inconscient dans les ornements inutiles, dans les petits faits accessoires, qui se signalent par leur caractère contingent, non liés, ou mal liés, au reste de l'histoire ; dans les répétitions involontaires ; dans une façon de traiter les mots comme des choses ; dans la matérialité du langage. La textanalyse veut retrouver, par une « écoute flottante » du texte, l'énergie libre du désir inconscient que l'élaboration secondaire a plus ou moins recouverte. Elle travaille à « délier » le texte de l'œuvre. Les textanalystes refusent « le fil d'Ariane que le texte propose au lecteur, celui qui tend le texte vers son but » (André Green), pour suivre tous les fils du Texte-tissu. Ils lisent « au pied de la lettre » pour découvrir dans un texte « l'inconscient qui le travaille ».

À cette pression « verticale, partie du corps, de ses abîmes... » André Green en ajoute pourtant une autre, « horizontale, où c'est du langage que vient la contrainte. Mais cette pression du langage n'est pas abstraite, ou désertée. Ce qui vient peupler cet espace, ce n'est pas seulement le langage, l'écriture, mais aussi toutes les écritures qui hantent l'auteur ». Un texte est travaillé par l'inconscient et par tous les autres textes, antérieurs ou contemporains, par les codes d'une société, et par le « déjà-écrit ».

La notion d'« intertexte » a été forgée pour décrire ce dialogue d'un texte avec d'autres. Elle apporte à la théorie du Texte « le volume de la socialité » (R. Barthes), et s'oppose ainsi à l'hypothèse formaliste d'un ordre du langage, « abstrait » ou « déserté », distinct de l'ordre de l'existence.

TEXTE ET INTERTEXTE

La notion d'« intertexte »

Théorisée en France par Julia Kristeva et Roland Barthes, la notion d'« intertexte » a son origine dans les travaux d'un critique russe, Mikhaïl

Bakhtine. L'auteur de *La Poétique de Dostoïevsky* (Moscou, 1963) et de *L'œuvre de François Rabelais* (1965) a fondé une poétique historique. L'Histoire et la société lui sont apparues comme autant de textes que l'écrivain lit et récrit, avec lesquels il entretient un « dialogue ». En 1966, Julia Kristeva, dans un article de *Recherches pour une sémanalyse*, « Le mot, le dialogue, le roman », présente et développe les thèses de Bakhtine sur le roman européen, et montre comment elles sont un dépassement du formalisme.

Mikhaïl Bakhtine a voulu sortir de la clôture et de l'abstraction où les formalistes et les structuralistes avaient placé les œuvres littéraires. Il reproche à la linguistique structurale de faire abstraction des formes d'organisation des énoncés concrets et de leurs fonctions sociales et idéologiques. Seule une linguistique de l'énonciation peut faire apparaître un trait fondamental du langage humain, le « dialogisme » - que la linguistique structurale qui « étudie la langue dans sa généralité [...] n'a effleuré qu'en passant » :

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet.

Parler c'est tenir un discours adressé à l'autre. Le code est le bien commun du destinataire et du destinataire du message. Donc « le mot », dans le texte, appartient à la fois au sujet de l'écriture et à son destinataire. Ces rapports dialogiques, qui inscrivent la présence de l'autre dans le discours du sujet, apparaissent nettement si le mot que j'emploie résonne comme une citation de la parole d'un autre ou des autres. C'est le cas, par exemple, de l'adjectif « héroïque », dont Voltaire fait un emploi ironique dans le chapitre de *Candide* consacré à décrire la bataille des Abares et des Bulgares. L'ironie est manifestement dialogique.

Le dialogisme est donc présent partout. Il existe pourtant une forme littéraire qui le manifeste mieux que d'autres. C'est le roman, parce qu'il représente l'acte d'énonciation, et qu'il peut même, s'il le veut, confronter plusieurs instances discursives, des « positions interprétatives » émanant de sujets différents - les différents personnages de l'histoire -, sans jamais les réduire à un quelconque dénominateur commun idéologique. Le roman polyphonique européen, dont l'œuvre de Dostoïevsky est le point d'aboutissement, est parvenu à ne plus faire tenir au narrateur un discours centralisateur destiné à réduire et résoudre les contradictions qui opposent des

personnages entre eux. Les personnages de Dostoïevsky sont des sujets libres, et non, comme chez Tolstoï, par exemple, les objets du discours du narrateur. Au lieu de représenter un « monde chosifié et unique » (Bakhtine), le roman polyphonique propose « la scène généralisée d'une écriture kaléidoscopique et plurielle où nous ne voyons rien car elle nous voit » (Julia Kristeva).

La découverte de Bakhtine fait voler en éclats l'idéologie individualiste de l'œuvre comme expression d'un sujet, pour inscrire le texte littéraire dans le Texte général de la culture. L'auteur se dédouble. Il est, comme sur la scène du carnaval, tout ensemble et tour à tour acteur et spectateur. Il lit et il écrit. Il déchiffre autant qu'il parle. Il « agglutine son discours à ses lectures, l'instance de sa parole à celle des autres » et « refuse d'être "témoin" objectif, possesseur d'une vérité qu'il symbolise par le Verbe » (Julia Kristeva). La figure de l'auteur, forgée par l'histoire littéraire traditionnelle et le romantisme théologique, est remise en question par les théoriciens de l'intertextualité. À la culture monologique et théologique ils opposent l'analyse d'une « contre-culture », la culture carnavalesque, dont le dialogue socratique et la satire ménippée sont les formes les plus anciennes, et qui continue d'être représentée à l'époque moderne par le roman polyphonique, le roman de Rabelais, ou de Cervantès, de Dostoïevsky ou de Joyce. Tous ces textes se caractérisent en effet par l'ironie et la citation, la présence en eux d'une double instance du discours.

L'intertexte littéraire est primordial parce que le dédoublement de l'auteur en scripteur-lecteur a d'abord lieu dans et par une confrontation aux formes littéraires antérieures, à du « déjà-écrit ».

L'intertexte littéraire

Les liens qui unissent une œuvre à d'autres à l'intérieur de la littérature ont déjà été plusieurs fois affirmés par les rhétoriciens de l'art d'écrire, comme par les historiens de la littérature. Le dogme classique de « l'imitation » consistait à donner pour modèle à l'écrivain moins la nature elle-même, que la représentation de la nature par l'Art. On devait imiter les « belles œuvres » du passé parce qu'elles avaient fixé les traits d'une « belle Nature ». La traditionnelle étude des « influences » ou des « sources » par les historiens de la littérature visait aussi à manifester un rapport de filiation entre des œuvres.

C'est pourquoi la définition par Roland Barthes de l'intertexte souligne d'abord ce qui le distingue de « l'imitation volontaire ». Il s'agit non

« d'une reproduction, mais d'une production », parce que le texte premier est transformé, et qu'il ne signifie plus pour son propre compte, mais devient signifiant du texte second. Il passe au statut de matériau comme dans « le bricolage mythique » - décrit par Claude Lévi-Strauss - où des messages sont collectionnés pour être réarrangés dans des ensembles nouveaux.

L'intertexte littéraire que Gérard Genette, dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982), définit comme « la présence effective d'un texte dans un autre texte » se compose principalement de la citation, ou de l'auto-citation de phrases, ou de fragments entiers d'autres auteurs ou de soi-même ; de la mention de noms propres - noms d'auteurs, ou de personnages, ou d'ouvrages ; et, plus généralement, de l'introduction de toutes sortes de repères qui engagent à lire en référence à d'autres textes, ou à un genre. Ainsi par exemple, le combat d'Estragon contre une chaussure, à l'ouverture d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, est une allusion parodique aux combats pour la défense de grands intérêts d'État (Corneille) qui donnaient à la tragédie classique son mouvement et sa gravité, sa grandeur. L'écriture parodique a une portée critique : elle reprend des codes antérieurs pour les désarticuler. Elle permet de jeter un regard autre sur des textes plus anciens qu'elle arrache à l'immobilité des sens figés, qu'elle remet en marche.

Un texte absorbe et transforme d'autres textes selon des règles que l'on peut analyser. Julia Kristeva a formalisé l'insertion, dans les *Poésies* de Lautréamont et les *Chants de Maldoror*, de citations et de réminiscences du romantisme, en leur appliquant des modèles d'analyse fournis par la linguistique transformationnelle. Les règles de transformation sont nombreuses : la négation ; l'usage d'homonymes ; des omissions ou des scansions nouvelles dans le texte de l'énoncé présumé : des déplacements et des condensations.

Comme le montre l'*Ulysse* de Joyce, les intertextes abondent dans les œuvres du XX^e siècle. Les odyssees d'aujourd'hui semblent bien être une traversée des livres, de « l'énorme matière littéraire » (Gracq) venue doubler la matière du monde.

L'intertexte idéologique

Mais la redistribution de la langue et des livres par le Texte n'a pas lieu dans un milieu absolument homogène. La littérature, on le sait, s'inscrit à l'intérieur de l'Histoire et de la société. Il faut donc aussi analyser le rap-

port des textes littéraires à l'idéologie* : à l'ensemble des valeurs morales ou politiques propres à telle ou telle classe, mais aussi à l'idéologie de la littérature propre à telle ou telle période. Il faut décrire « le travail de l'œuvre », montrer de quelle façon elle féconde ses références culturelles dans le jeu de la réécriture. Car le texte ne traduit pas, ne reflète pas telle ou telle idéologie, mais il la prend et l'intègre dans une dynamique qui lui est propre, et ainsi la transforme.

Aux postulats qui étaient ceux de l'histoire littéraire et de la sociologie de la littérature, la critique textuelle oppose la fonction productrice et critique de l'écriture. La « sociocritique » vise d'abord le texte de l'œuvre. La conviction que « chaque œuvre littéraire est sociologique intérieurement et de façon immanente » (Bakhtine) conduit à chercher dans l'œuvre même l'inscription des conditions de sa production et de sa lecture. Les enquêtes historiques sont abandonnées et remplacées par la lecture des textes. On y repère une tension, un espace conflictuel, où le projet créateur se heurte à des résistances, aux exigences de la demande sociale et aux dispositifs institutionnels. On interroge l'implicite, ou l'impensé : la façon dont des clichés, des stéréotypes du discours social « vien[nent] au texte » et y sont transformés.

Un passage de *L'Éducation sentimentale*, cité au chapitre précédent, pourrait être repris ici. Car les métaphores filées qui y développent l'analogie implicite du peuple avec l'hydre, remotivent des stéréotypes du discours social. « Le flot », « la marée » et ses débordements, « le troupeau » et d'autres images de l'animalité, sont des clichés souvent utilisés pour désigner la foule, dans un discours fortement péjoratif. « L'hydre révolutionnaire » est un des clichés du discours de la peur. Flaubert le sait, qui le fait figurer dans son *Dictionnaire des idées reçues* :

HYDRE : l'hydre de l'anarchie.
du Socialisme.

Et ainsi de suite pour tous les systèmes qui font peur.
Tâcher de la vaincre.

Mais ces citations du discours social par le texte du roman restent implicites et sont prises dans une dynamique des images, dans « un mouvement sériel de décrochements, chevauchements, variations [...] qui assur[ent] à la fois le chevauchement et la perte des messages » (Barthes). Dans la description de Flaubert, l'allusion à une animalité grotesque s'inscrit en filigrane de la comparaison du peuple avec le « flot » - plus banale, mais aussi plus ambiguë au plan de l'idéologie. L'image du « fleuve refoulé par une marée d'équinoxe ». qui assimile la montée du peuple à la libération d'un

élément naturel, est peut-être une dénonciation du mythe romantique du Progrès, de la maîtrise par l'homme de son Histoire. Mais c'est aussi une façon de faire écho à la métaphore hugolienne du « peuple-Océan », et de reconnaître au peuple, comme Hugo dans la préface de *Ruy Blas* « quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu ». L'instabilité de la métaphore contribue à l'indétermination du texte. La prise de position reste implicite et ambiguë. Le Texte apparaîtrait ainsi comme cet « espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent » (Roland Barthes). Flaubert ne disait-il pas que les romanciers qui donnent leur avis sont des imbéciles ? L'avis de n'importe lequel d'entre nous valant autant que celui d'un auteur, la tâche des écrivains ne serait-elle pas, au lieu de donner une représentation claire et univoque de la société et de l'Histoire, de manifester « le pluriel même du sens » ?

La critique textuelle a découvert dans le texte littéraire une pluralité de voix sans origine, la « vaste stéréophonie » (Roland Barthes) des citations, des références, et des échos aux langages antérieurs et contemporains. Elle a libéré le texte littéraire d'un signifié transcendantal, « le sens d'auteur ». En réaction contre l'abstraction formaliste, elle a réintroduit le réel dans la littérature - le Texte est investi par le désir et par les tensions de la société - mais en rompant définitivement avec les théories déterministes qui voyaient dans l'œuvre le reflet d'une réalité extérieure.

Pourtant « le mot (de Texte) entre aujourd'hui au purgatoire » (Jean Bellemin-Noël, 1993) parce qu'on a pris conscience de l'existence et des fonctions du lecteur, trop longtemps oublié. C'est, on s'en souvient, une critique de la logique de la communication qui avait conduit Jacques Derrida, et avec lui les textualistes, à voir dans l'enchaînement des signifiants un mouvement « sans départ, ni terme, ni intériorité », le mouvement de la « différence » ; à faire du Texte une vaste machine à produire une dérive infinie du sens. Or, si l'idée que le texte littéraire n'a pas de « départ » est de plus en plus souvent admise, on s'interroge sur sa supposée absence de « terme ». L'auteur s'est absenté, perdu, disséminé dans le mouvement de l'écriture, mais le lecteur est apparu, qui empêche d'imaginer que le texte soit lancé « à perte de vue et à perte de sens » (Jean Bellemin-Noël) dans un espace tout à fait vide. On découvre dans l'œuvre un « trajet intentionnel » (Jean Starobinski). Si on sait désormais ne pas pouvoir atteindre un auteur antérieur à son œuvre, on interroge l'auteur dans son œuvre : on se demande à qui ou devant qui il parle, s'il s'adresse à un lecteur réel ou imaginaire, à travers quelle distance et par quels moyens.

Ce sera l'objet de notre dernier chapitre.

TEXTE

■ Du bon usage des anagrammes

Jean Starobinski conclut son essai sur les anagrammes de Saussure - qu'il choisit d'appeler des « hypogrammes », des « mots sous les mots » - en évaluant la portée et les limites de cette découverte. Certes elle nous oblige à réviser le dogme de l'expressivité et à modifier une image de l'auteur héritée du XIX^e siècle, mais elle comporte un écueil : la tentation, pour le critique, de légitimer ses trouvailles en les rapportant au poète - à son art, ou à son inconscient.

Ainsi, l'on en vient à cette conclusion, implicite dans toute la recherche de Ferdinand de Saussure, que les mots de l'œuvre sont issus d'autres mots antécédents, et qu'ils ne sont pas directement choisis par la conscience formatrice.

La question étant : qu'y a-t-il immédiatement derrière le vers ? la réponse n'est pas : le *sujet* créateur, mais le *mot* inducteur. Non que Ferdinand de Saussure aille jusqu'à effacer le rôle de la subjectivité de l'artiste : il lui semble toutefois qu'elle ne peut produire son texte qu'après passage par un *pré-texte*.

Analyser les vers dans leur genèse, ce ne sera donc pas remonter immédiatement à une intention psychologique : il faudra d'abord mettre en évidence une *latence verbale* sous les mots du poème. Derrière les mots prodigués par le discours poétique, il y a le mot. L'hypogramme est un *hypokeimenon* verbal : c'est un *subjectum* ou une *substantia* qui contient à l'état de germe la possibilité du poème. Celui-ci n'est pas la *chance développée* d'un vocable simple. Vocabulaire certes choisi par le poète, mais choisi comme un ensemble de puissances et de servitudes conjointes.

Peut-être y a-t-il, dans cette théorie, un désir délibéré d'éluder tout problème relatif à une *conscience* créatrice. La poésie n'étant pas seulement ce qui se réalise *dans* les mots, mais ce qui prend naissance à *partir* des mots, elle échappe donc à l'arbitraire de la conscience pour ne plus dépendre que d'une sorte de légalité linguistique.

Certes, Ferdinand de Saussure n'universalise pas son hypothèse : elle ne concerne que l'ancienne tradition indo-européenne, et plus particulièrement la versification latine. C'est là seulement que l'œuvre poétique est variation phonique sur une donnée non point « sentimentale », mais verbale. Et Ferdinand de Saussure est prêt à laisser au poète le *choix* du donné verbal, et le *pouvoir* de la variation. La théorie des hypogrammes tolère donc une certaine limitation : elle n'a pas la prétention de définir l'essence de la création poétique. Le lecteur aura d'ailleurs noté au passage que Ferdinand de Saussure n'hésite pas à tenir pour *déplorable* la règle du jeu imposée par l'hypogramme aux poètes latins.

À mesure qu'il progressait dans son enquête sur les hypogrammes, Ferdinand de Saussure se montrait capable de lire toujours plus de noms dissimulés sous un seul vers. Quatre sous un seul vers de Johnson ! Mais eût-il continué, c'eût été bientôt la marée : des vagues et des vagues de noms possibles auraient pu se former sous son œil exercé. Est-ce le vertige d'une erreur ? C'est aussi découvrir cette vérité toute simple : que le langage est ressource infinie, et que derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité.

Il faut ici le répéter : tout discours est un *ensemble* qui se prête au prélèvement d'un *sous-ensemble* : celui-ci peut-être interprété : a) comme le contenu latent ou l'infrastructure de l'ensemble ; b) comme l'antécédent de l'ensemble.

Ceci conduit à se demander si, réciproquement, tout discours ayant provisoirement le statut d'ensemble ne peut pas être regardé comme le sous-ensemble d'une « totalité » encore non reconnue. Tout texte englobe, et est englobé. Tout texte est un produit productif.

Saussure s'est-il trompé ? S'est-il laissé fasciner par un mirage ? Les anagrammes ressemblent-ils à ces visages qu'on lit dans les taches d'encre ? Mais peut-être la seule erreur de Saussure est-elle d'avoir si nettement posé l'alternative entre « effet de hasard » et « procédé conscient ». En l'occurrence, pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la conscience ? Pourquoi ne verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du *processus* de la parole. - processus ni purement fortuit ni pleinement conscient ? Pourquoi n'existerait-il pas une itération, une palilalie génératrices, qui projetteraient et redoubleraient dans le discours les matériaux d'une première parole à la fois non prononcée et non tue ? Faute d'être une *règle* consciente, l'anagramme peut néanmoins être considérée comme une *régularité* (ou une loi) où l'arbitraire du mot-thème se confie à la nécessité d'un processus.

L'erreur de Ferdinand de Saussure (si erreur il y a) aura aussi été une leçon exemplaire. Il nous aura appris combien il est difficile, pour le critique, d'éviter de prendre sa propre trouvaille pour la règle suivie par le poète. Le critique, ayant cru faire une découverte, se résigne mal à accepter que le poète n'ait pas consciemment ou inconsciemment *voulu* ce que l'analyse ne fait que *supposer*. Il se résigne mal à rester seul avec sa découverte. Il veut la faire partager au poète. Mais le poète, ayant dit tout ce qu'il avait à dire, reste étrangement muet. Toutes les hypothèses peuvent se succéder à son sujet : il n'acquiesce ni ne refuse.

Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, éd. Gallimard, 1979, pp. 152 à 154.

6

Du côté du lecteur

Une œuvre littéraire ne vit que si elle est lue. « Hors de là il n'y a que des tracés noirs sur le papier », comme le remarque Sartre au début de *Qu'est-ce que la littérature ?*. Mais la lecture est silencieuse, elle ne laisse pas de traces écrites, ou peu, et elle est le fait d'individus isolés, le plus souvent anonymes. Tout ceci explique sans doute que le lecteur soit longtemps resté le laissé-pour-compte de la théorie littéraire.

Michel Contat a naguère présenté, dans *Le Monde*, les travaux d'un colloque réuni à Reims, en 1922, pour savoir « comment agit la littérature ». Le titre de son article, « La décennie du lecteur », fait de l'intérêt que toute la critique porte aujourd'hui au personnage du lecteur l'événement marquant de ces dix dernières années. Mais ce changement d'orientation des études littéraires a été préparé par l'apparition, dans les années 1970, de théories de la lecture. L'ouvrage de Vincent Jouve sur *La lecture* (collection « Contours littéraires », Hachette, 1993) les décrit et les analyse très précisément : l'évolution de la linguistique, délaissant la description du système de la langue pour envisager la réalisation concrète des « actes de parole », a beaucoup contribué à l'étude objective d'un phénomène jusqu'alors difficilement analysable. La linguistique pragmatique* - qui s'est développée principalement en Angleterre et aux États-Unis - décrit l'influence exercée par le locuteur sur le destinataire. Mais elle montre aussi comment le destinataire, prenant l'énoncé à son compte, transforme des propositions, qui ont une signification dans le système de la langue, en des phrases qui font sens dans une situation, un contexte donnés.

La pragmatique a transformé le paysage des études littéraires en rendant la littérature à sa fonction de communication, occultée par le structuralo-textualisme. Dès 1973, dans *Pour la poésie II*, Henri Meschonnic déclarait « finies les sottises sur l'intransitif d'écrire ». Écrire devient inséparable « d'un dire-quelque chose-à quelqu'un ». Nous achèverons donc notre parcours à travers les champs de la critique en nous efforçant de rendre compte de la façon dont la focalisation critique sur l'acte de lecture

a transformé la manière de penser la littérature. On explique désormais le fonctionnement d'un texte par le rôle que joue le destinataire dans sa genèse ; mais aussi dans sa compréhension, et dans son interprétation. Car la littérature instaure une communication différée entre un auteur et des lecteurs qui ne sont pas nécessairement les contemporains les uns des autres, ni présents ensemble dans le même espace.

L'histoire et la sociologie de la littérature ont délaissé, dès les années 1950, l'analyse du rapport de l'œuvre à son auteur, ou au monde représenté, pour s'intéresser, sous la houlette de Sartre, à la communication qui s'établit entre l'auteur et le public de lecteurs - réels ou virtuels - auxquels il s'adresse. L'esthétique de la réception, dépassant la sociologie de la littérature, présuppose, quant à elle, que l'œuvre d'art est toujours une virtualité de sens, une question et non une réponse. Elle conteste « le sens d'auteur », lui opposant les sens différents que des lecteurs donnent à la même œuvre au cours du temps.

Parallèlement à ces analyses historiques des événements empiriques de la lecture, Michaël Riffaterre développe une théorie du lecteur idéal, ou « archilecteur », qui montre de quelle manière le texte littéraire guide et programme sa réception. L'analyse formelle des structuralistes est ainsi révisée et mise au service d'une théorie de la lecture.

Enfin, plus près de nous, les textanalystes, autour de Jean Bellemin-Noël, travaillent depuis 1983 à redéfinir les notions d'intertextualité et d'inconscient du texte (exposées au chapitre précédent). Ils montrent la créativité de la lecture et modifient la problématique du savoir critique. Le souci de la « vérité de l'œuvre » - dont nous avons montré dans nos précédents chapitres qu'il était le bien commun de tous les courants de la critique - est abandonné au profit d'une réflexion sur l'efficacité de l'acte critique, visant à activer, chez le critique et chez son lecteur, « les recharges de sens multiples autant qu'inaperçues » logées « entre les lignes » de l'œuvre littéraire.

L'HISTOIRE DES LECTEURS

La « sociologie de la littérature »

Robert Escarpit a fait paraître sous ce titre, en 1958, un ouvrage-programme qui définit les objectifs et les méthodes d'une étude des conditions matérielles, économiques et sociales de la production, de la diffusion, et de

la consommation des œuvres littéraires. Il répond ainsi aux vœux exprimés par Gustave Lanson dans un texte de 1929, *Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire*, et par l'historien Lucien Febvre en 1953, dans *Combats pour l'histoire*. L'un et l'autre souhaitaient l'avènement d'« une histoire historique » de la littérature (Febvre), qui prenne en compte « les lecteurs, cette foule obscure dont il importe de savoir quelles furent la culture et l'activité si l'on veut écrire [...] une histoire des conditions sociales et culturelles de la littérature » (Lanson).

Le rapport de l'œuvre littéraire au monde qui l'a vu naître, étudié par une autre forme de la critique sociologique, celle de Lucien Goldmann par exemple, doit être complétée par l'analyse du rapport d'une œuvre à ses lecteurs. Robert Escarpit et l'École de Bordeaux utilisent pour cela des méthodes que Lanson ne connaissait pas. Ils travaillent en équipes et ils appliquent à l'histoire littéraire les démarches et les procédures de « l'histoire sociologique », « qui s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus » (R. Barthes, 1960, in : « Histoire ou littérature ? »). Leur réflexion s'inscrit à l'intérieur du cadre théorique tracé par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, paru en 1948.

Jean-Paul Sartre a joué un grand rôle dans les transformations récentes de la critique en plaçant le lecteur et la lecture au centre de sa réflexion sur la littérature. Le troisième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, « Pour qui écrit-on ? », qui fait suite à « Qu'est-ce qu'écrire ? » et à « Pourquoi écrire ? », est la clé de voûte de l'ouvrage. Sartre y affirme qu'on écrit toujours pour quelqu'un et non « pour soi ou pour Dieu », comme l'ont « invent[é] » les écrivains d'après 1850, qui ont fait « de l'écriture une occupation métaphysique, une prière, un examen de conscience, tout sauf une communication ». Il s'oppose ainsi aux théories de la littérature exposées dans nos chapitres précédents : aux théories expressionnistes, uniquement préoccupées par la façon dont s'exprime le moi de l'auteur dans l'œuvre, et aux théories formalistes, inspirées par Kant et le kantisme, qui envisagent « l'œuvre-en-soi », cherchant dans un texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur. Seul le rapport entre l'œuvre et ses lecteurs intéresse Sartre. Il accorde au public l'importance que Taine accordait au « milieu » : « Le milieu est une *vis a tergo* ; le public au contraire est une attente, un vide à combler, une aspiration, au figuré et au propre ». Il pose en principe que l'efficacité de la communication explique une œuvre davantage que son rapport mimétique au monde extérieur.

Pour être efficace, la communication suppose le partage de codes communs à l'auteur et à ses lecteurs : le code de la langue, mais aussi des

codes esthétiques et idéologiques. Il faut donc savoir « qui lisait - ou qui lit - et pourquoi » ; « quelle formation avaient reçue au collège ou ailleurs les écrivains - et quelle formation, pareillement, leurs lecteurs » ; décrire « les changements de la mode artistique et du goût » (Lucien Febvre). Par des enquêtes sur les lectures des différentes couches sociales, on saisit le lecteur au travers du « public » auquel il appartient. On doit aussi suivre et retracer l'itinéraire social des publications littéraires parce que les modes de production matérielle et de diffusion d'une œuvre conditionnent la façon dont « la littérature agit ». Une histoire du livre vient compléter l'histoire des lecteurs. Un article de Claude Pichois sur *Les Cabinets de lecture dans la première moitié du XIX^e siècle* donne une idée exacte des résultats auxquels peut parvenir la sociologie de la littérature. Les cabinets de lecture, placés sur la rue, au même niveau que les boutiques de commerce, ouverts de huit heures du matin à onze heures du soir, et qui se multiplient jusque vers 1836, pratiquent la location des livres et des journaux, en même temps qu'ils sont un lieu où se rencontrent les écrivains et les lecteurs. Cette institution a beaucoup contribué au succès du roman au XIX^e siècle. Elle a créé un public pour ce genre - principalement des femmes, des domestiques ou des femmes de la petite et moyenne bourgeoisie -, et a conduit de grands écrivains vers ce public. C'est pour ces cabinets de lecture que Balzac a écrit, au début de sa carrière, des romans qu'il signait de pseudonymes.

La sociologie de la littérature montre ainsi le rôle joué par le public de lecteurs, par ses valeurs, ses goûts et ses attentes, dans la genèse des œuvres et dans leur succès immédiat. Mais elle ne parvient pas à expliquer, autrement que par l'argument de l'admiration forcée, leur succès durable, ou retardé. L'esthétique de la réception, fondée dans les années 1970 par Hans Robert Jauss et l'École de Constance, tente de répondre à ces questions, écartées par la sociologie de la littérature.

L'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss

La sociologie de la littérature présuppose que les écrivains parlent à leurs contemporains et que « les ouvrages de l'esprit [...] doivent se consommer sur place » comme « les bananes [qui] ont meilleur goût quand on vient de les cueillir » (Sartre). On sait pourtant que certaines grandes œuvres n'ont pas rencontré beaucoup d'échos au moment de leur parution, mais que leur public s'est constitué beaucoup plus tard. Très mal reçu en 1869, accusé d'être « un roman non romancé, triste et indécis comme la vie » (Banville),

L'Éducation sentimentale est devenu le roman culte des générations postérieures. Proust et Kafka l'admirent. Woody Allen le compte « parmi les choses qui font que la vie vaut la peine d'être vécue ».

Pour rendre compte des ruptures ou des écarts dans la relation d'un auteur aux publics de son temps, l'esthétique de la réception a forgé le concept d'« horizon d'attente ». « L'horizon d'attente » d'un public de lecteurs est constitué par l'expérience préalable qu'il a du genre dont une œuvre relève, et par la hiérarchie des valeurs littéraires d'une époque donnée. Cette « opinion publique littéraire » est lisible dans le texte même de l'œuvre, qui fait implicitement référence à des choses déjà lues et à des habitudes de lecture qu'elle entend transformer. L'objet d'étude n'est donc pas l'attitude individuelle et la psychologie de lecteurs isolés, mais une expérience esthétique commune qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte.

Le concept de « horizon d'attente » explique aussi les mécanismes de la réception des œuvres et l'évolution littéraire. Si elle reproduit les caractéristiques d'une production antérieure, l'œuvre connaît un succès immédiat parce qu'elle provoque chez ses lecteurs un plaisir de reconnaissance. Si, en revanche, elle transgresse les canons du genre et qu'elle modifie ainsi une norme esthétique, l'œuvre nouvelle échoue, ou n'est pas immédiatement comprise parce qu'elle ne répond pas aux attentes de son premier public. Mais elle devient, plus tard, une œuvre-modèle. George Sand disait à Flaubert, en 1870 : « On continue à abîmer ton livre. Ça ne l'empêche pas d'être un beau et bon livre. Justice se fera plus tard. » C'est en vertu d'une tradition du « roman romancé », et d'un modèle du roman classique, le roman balzacien - construit comme un drame - que le public des contemporains de Flaubert a pu juger que « *L'Éducation sentimentale* n'[était] pas un roman » (Scherer dans « Le Temps »). En revanche, les écrivains de « nouveau roman » feront de Flaubert leur maître, et seront ainsi conduits à considérer comme périmé « le roman balzacien » : l'écriture romanesque de Flaubert a imposé avec force une nouvelle norme esthétique.

L'exemple de *L'Éducation sentimentale* montre aussi que l'œuvre « englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur ou le spectateur » (Hans Robert Jauss). Il ne s'agit en effet pas de la même œuvre selon qu'on y perçoit, comme Barbey d'Aurevilly, « la vulgarité prise dans le ruisseau où elle se tient », ou que l'on est, comme Kafka, sensible à « la ressemblance » de la scène finale du roman avec « la fin des cinq livres de Moïse ». Chaque lecteur projette sur le texte lu son expérience du monde, son imaginaire, sa culture. La lecture de Kafka, par exemple, est celle d'un juif pragoïse, à « l'existence hybride »

(Marthe Robert), dont le déracinement était mal camouflé par la citoyenneté autrichienne et l'usage de la langue allemande. Il se reconnaît dans Frédéric Moreau au moment où celui-ci fait le bilan de son existence et de ses rêves déçus, parce que comme lui - et comme Moïse mourant, à qui il songe en lisant les dernières pages du roman -, il ne peut qu'aspirer à une Terre promise où il ne passera pas.

Le sens d'une œuvre n'est pas atemporel, ni non plus délivré en une fois au moment de sa création. Il se construit au cours de l'Histoire, par l'expérience différente que des lecteurs successifs font du même texte. Une véritable histoire littéraire doit faire l'histoire de ces réceptions successives.

LA QUESTION DE L'INTERPRÉTATION DES ŒUVRES

L' « œuvre ouverte »

La diversité des lectures d'une même œuvre, observable dans les faits, est aujourd'hui l'objet d'une réflexion théorique et de débats. Au sens d'auteur de l'histoire littéraire positiviste, est opposé « le sens des lecteurs », c'est-à-dire la totalisation, inachevée en principe, des lectures infiniment variables, différentes, voire divergentes, de la même œuvre.

L'histoire littéraire traditionnelle, on le sait, fige l'œuvre dans une interprétation définitive. Le seul sens « vrai » est à ses yeux le « sens d'auteur », « une totalité métaphysique qui se serait entièrement révélée lors de sa première manifestation » (Jauss). Les autres lectures ne seraient, dans cette perspective, qu'autant de trahisons. Mais si on se place à un autre « point de vue » - dont Valéry avoue qu'il « n'est pas rarement le sien » -, « ce que l'on appelle une belle œuvre, peut paraître une terrible défaite de l'auteur ». La « belle œuvre », celle qui dure, est celle qui continue à nous parler, qui « est à la fois du passé et du présent » - comme le notait déjà Lanson, en 1910, dans « La Méthode de l'histoire littéraire », sans parvenir à éclaircir ce mystère de la vie dans le temps des grandes œuvres.

Un livre qui veut durer, c'est un livre qu'on doit pouvoir lire de plusieurs façons. Qui, en tout cas, doit permettre une lecture variable, une lecture changeante. (Borges).

La belle œuvre se reconnaît à son « ambiguïté », à sa « plasticité infinies » (Borges), à son « ouverture » :

Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. (Umberto Eco, in : *L'Œuvre ouverte*, 1965).

Les esthétiques contemporaines se fondent sur une propriété du discours littéraire découverte par Jakobson. Elles analysent autrement que le XIX^e siècle « la défaite de l'auteur », son incapacité à guider et à contrôler la réception de son œuvre, exprimée par l'allégorie romantique de « la bouteille à la mer ». L'ambiguïté du message artistique n'est plus rapportée aux circonstances de sa transmission. Elle est analysée comme une propriété intrinsèque de l'œuvre, « un corrolaire obligé de la poésie » (Jakobson, cité par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*). L'organisation du signifiant dans le texte littéraire a pour conséquence une continue germination de relations internes qu'il appartient à chaque lecteur de découvrir au cours de sa lecture. L'espace ainsi ouvert « fait la figure [...] dont l'existence dépend totalement de la conscience que le lecteur prend, ou ne prend pas, de l'ambiguïté du discours qu'on lui propose » (Gérard Genette, « Figures », in : *Figures I*).

L'explication de texte traditionnelle, préoccupée de la seule littéralité, refuse les sens imagés. La nouvelle critique les multiplie. La querelle qui a opposé Barthes et Picard à propos du théâtre de Racine (voir chap. 2) fournit des exemples nombreux de cette différence dans la façon de lire. Picard, dans *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, se scandalise de la liberté prise par Barthes à l'égard du texte de Racine. Dans une réplique de Néron à Junie :

Si...

Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds

Barthes voit apparaître l'image d'un noyé, près d'étouffer et recherchant l'air frénétiquement. Il justifie cette lecture métaphorique du verbe « respirer » en rappelant la nature des relations qui unissent Néron à Junie dans la tragédie tout entière : Néron a besoin de Junie pour échapper « à tout ce qui lui vient d'autrui et qui l'étouffe, pouvoir, vertu, conseils, morale ». Picard lui oppose le sens, au XVII^e siècle, du verbe « respirer », qui « signifie ici se détendre, avoir quelque répit ». Le sens dénoté est trouvé dans les lexiques et les dictionnaires de l'époque de Racine. Les sens connotés sont construits par un lecteur qui apporte « sa réponse », c'est-à-dire « son histoire, son langage, ici la psychanalyse, sa liberté » à « ce qui a été écrit hors de toute réponse » (Barthes).

Un débat sur la liberté et les « limites de l'interprétation » existe pourtant au sein même de la nouvelle critique. Dans *Pour une esthétique de la réception* (1978), Jauss a discuté les propositions du *Sur Racine* de Barthes ; et Umberto Eco a fait paraître, en 1992, un essai qu'il a intitulé *Les limites de l'interprétation* pour nuancer, trente ans plus tard, les thèses de *L'Œuvre ouverte*.

Les « limites de l'interprétation »

Roland Barthes, dans l'« avant-propos » du *Sur Racine* (1963), se prononce nettement en faveur de la liberté d'interprétation. La lecture critique est libre. Il suffit seulement que le critique énonce clairement ses choix, qu'il « assume ouvertement la psychologie à laquelle il se réfère » pour lire. La permanence de l'œuvre a pour corrolaire une interprétation infinie : « affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure ».

L'esthétique de la réception n'a jamais nié l'indétermination du texte littéraire, son essentielle ambiguïté. Wolfgang Iser, un des principaux théoriciens de l'École de Constance, fait de « l'indétermination » la « condition d'efficacité de la prose littéraire » (pour une analyse plus détaillée de cet article de 1970, *Les textes comme structures d'appel*, nous renvoyons au livre de Vincent Jouve sur *La Lecture*, *op. cit.*). Pourtant Jauss affirme que les interprétations nouvelles d'une œuvre du passé « sont protégées contre un excès d'arbitraire par les limites et les conditions de l'horizon historique et social ». Le lecteur est invité par le texte lui-même à faire l'œuvre avec l'auteur. Il a une part active dans la construction du sens. Mais cette part active n'est pas libre de toutes déterminations. Elle n'est ni subjective, ni arbitraire, car elle est conditionnée par les réceptions antérieures. Pour connaître les questions qu'une œuvre pose, il faut la rapporter à l'horizon d'attente des premiers lecteurs ; d'autre part la succession des sens donnés à un même texte dans l'histoire a sa logique propre. Elle crée une tradition d'interprétation par rapport à laquelle une interprétation nouvelle devra nécessairement se situer.

Jauss montre que c'est d'abord pour s'inscrire en faux contre le mythe bourgeois du « tendre Racine » que Barthes dévoile « un cruel Racine ». Il retrouve ainsi, sans le savoir, la lecture des premiers lecteurs. Car la « négativité originelle » du théâtre de Racine avait été parfaitement perçue par la critique d'Église et par Port-Royal, qui s'en indignaient. Mais elle a ensuite été « de plus en plus oubliée à mesure que s'opér[ait] le change-

ment d'horizon, le passage à une attitude purement esthétique ». Il n'est donc pas nécessaire d'avoir lu *Totem et Tabou* pour découvrir dans les tragédies de Racine « toute l'horreur de la horde primitive », la violence archaïque du rapport des pères, ou des mères, avec les fils. C'est une signification inscrite dans l'œuvre, perçue par les premiers lecteurs, puis occultée.

Le débat entre les deux critiques sur la lecture actuelle du théâtre de Racine serait assez exactement résumé par l'opposition qu'Umberto Eco établit, dans *Les Limites de l'interprétation*, entre deux types d'approches interprétatives des textes littéraires qui coexistent et s'affrontent aujourd'hui. Certains critiques, se réclamant du déconstructionnisme*, posent en principe qu'« il faut chercher dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés ». C'est la position de Barthes, en 1963, dans le *Sur Racine*. D'autres pensent qu'« il faut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère ». Jauss lit Racine « par référence à la situation historique au temps du classicisme français ». C'est aussi l'approche défendue par les théories sémiotiques du lecteur idéal. Comme Hans Robert Jauss, Michaël Riffaterre pense que « l'interprétation n'est pas libre ». Mais il le montre par d'autres moyens, ceux de l'analyse formelle.

ANALYSE FORMELLE ET THÉORIE DE LA LECTURE

« *L'architecteur* » de Michaël Riffaterre

De 1971 à 1979, des *Essais de stylistique structurale* à *La production du texte*, Michaël Riffaterre élabore une sémiotique de l'interprétation centrée autour de la figure d'un lecteur abstrait, d'un « architecteur ». Il conteste ainsi le postulat structuralo-textualiste de l'autonomie du texte, en même temps qu'il se démarque de l'approche historique de la lecture, qu'il juge trop empirique.

Michaël Riffaterre affirme, à la différence des structuralistes, que « le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte - énoncé et énonciation ». Les seules réalités objectives de la communication littéraire sont l'œuvre et le lecteur, matériellement et physiquement présents ; l'auteur « créé de toutes pièces à partir de ses mots », et le monde représenté ne

sont que des succédanés du texte. D'où la décision de faire du lecteur l'énonciateur du texte, en lieu et place de l'auteur.

Le lecteur de Michaël Riffaterre n'est pas, comme précédemment, le lecteur réel, dont les réactions sont déterminées par une situation historique et sociale, mais un lecteur abstrait, « un outil à relever les stimuli d'un texte », un « archilecteur », ainsi nommé parce qu'il représente « la somme, et non la moyenne, de toutes les lectures possibles ». Il est impliqué par le texte, qui guide et contrôle sa propre réception. Michaël Riffaterre définit, en effet, la « littérarité » par le « contrôle maximal [...] exercé par le texte sur le décodage du lecteur » :

Le texte n'est pas une œuvre d'art s'il ne s'impose pas au lecteur, s'il ne suscite pas nécessairement une réaction, s'il ne contrôle pas dans une certaine mesure le comportement de celui qui le déchiffre.

Mêmes retardées ou suspendues par les vicissitudes de l'Histoire, les réactions du lecteur au texte sont toujours des effets de sa forme. Elles relèvent d'une analyse formelle, et non d'une explication par l'Histoire ou la sociologie. Réciproquement, les structures sont à observer « à l'intérieur du lecteur lui-même », et pas seulement dans le texte. Michaël Riffaterre oppose constamment l'expérience de la lecture aux dérives interprétatives des structuralistes et des textualistes. Seul a sens ce que l'archilecteur peut percevoir.

Jakobson et Lévi-Strauss interprétaient une légère régression de [r] devant [l] dans les tercets des *Chats* comme une façon d'« accompagner[r] éloquemment le passage du félin empirique à ses transfigurations fabuleuses ». Michaël Riffaterre leur répond en affirmant que « personne ne croira à la valeur significative d'une différence aussi imperceptible que celle qui existe entre quatorze [l] et onze [r] ; on y croira d'autant moins que le tercet II, dans lequel [l] a une majorité de deux, commence par un groupement de [r] (« leurs reins ») qui accroche sûrement plus l'œil et l'oreille qu'une inégalité masquée par l'étalement au long des vers ». Il accuse encore Jean Ricardou (qui a proposé dans le n° 34 de *Tel Quel* une lecture anagrammatique du *Scarabée d'or* d'Edgar Poe) d'y trouver « des éléments non pas cachés mais inexistantes » :

Aucune lecture ne va déterrer « gold » dans des mots dont les composants graphiques sont éparpillés, non accentués phonétiquement, parfois même non prononcés.

Lire, on le sait, c'est dire à voix haute, mais c'est aussi décoder un texte. L'expérience de la lecture suppose donc la connaissance du code de la

langue et de la « mythologie verbale » d'une époque. Car les opinions courantes, les croyances de la sagesse populaire sont encodées dans le style sous la forme de clichés, ou de clichés renouvelés, d'allusions culturelles. L'architecteur se sépare du lecteur réel décrit dans les paragraphes précédents parce que sa lecture ne fait pas appel à l'expérience de la réalité - jamais la même d'un lecteur à l'autre -, mais à la connaissance du code linguistique et du symbolisme des mots - supposée identique chez les membres d'une même communauté culturelle. Pour le montrer, Michaël Riffaterre relit une strophe souvent commentée d'un des *Spleen* de Baudelaire :

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris

Référé à la réalité, le vol incertain de la chauve-souris est une anomalie, « puisque la chauve-souris possède un radar qui la protège contre de tels incidents », et que le fait est « parfaitement connu dès avant l'époque de Baudelaire ». Seule l'opposition stéréotypée de deux signifiants* peut l'expliquer : la chauve-souris est l'antithèse de la colombe, l'oiseau de l'espérance, apparu à Noé sur son arche, et figure du Saint-Esprit. Mais le poème de Baudelaire inverse le stéréotype : « l'espérance est représentée par la désespérance, la chauve-souris substituée à son contraire ». Le vol de la chauve-souris n'est donc incertain que parce qu'elle est l'anti-colombe, l'anti-oiseau.

Un exemple est ici donné de « l'attitude de lecture idéale » que « le texte réclame ». La mythologie du premier lecteur venu ne suffit pas à déchiffrer le symbolisme des mots : « c'est pour ainsi dire [la] "partition" [du texte] qui indique le contexte culturel dans le cadre duquel il faut le déchiffrer ».

La « partition » du texte

L'architecteur exécute une « partition ». Il découvre des combinaisons intratextuelles qui déterminent un « axe horizontal des significations », que Riffaterre oppose à l'axe vertical unissant le signifiant au signifié :

Le mécanisme même de déchiffrement de la partition qu'est le texte subordonne entièrement le signifié au signifiant. Tout se passe à son niveau, tout est perçu de ce que nous appelons signifié en fonction de clichés, c'est-à-dire de combinaisons verbales, c'est-à-dire de signifiants. Il n'y a pas des mots

qu'on lit, et ensuite des images mentales ou concepts qui en constituent le sens. Il y a des mots qu'on lit, et ensuite des groupes de mots, enregistrés par la mémoire, dans lesquels les mots lus figurent en diverses positions, et donc en diverses fonctions.

Un signifiant donné traîne à sa suite tout un contexte de lieux communs, de représentations vraisemblables conformes au consensus omnium. Dans *Spleen*, le signifiant « chauve-souris » engendre « cachot humide » et « plafonds pourris », et plus loin, « barreaux » et « araignées ». Le texte s'impose au lecteur, et entraîne son adhésion, parce que chacun de ses mots « paraît multiples fois nécessaire et ses rapports avec les autres mots multiples fois impératifs ». Les liaisons syntagmatiques entre les mots, qui existent dans toutes les phrases, sont, dans le texte littéraire « repris[es] par d'autres relations sémantiques ou formelles ». La phrase littéraire est « surdéterminée ». Elle déclenche dans l'esprit du lecteur un corpus d'associations. Il y a « effet de style » dès qu'« un détail [...] jure avec l'ensemble ». L'« unité de style » se définit par un « écart » par rapport aux normes contextuelles. Elle s'impose nécessairement au lecteur, qu'elle surprend.

Cette nouvelle segmentation du texte littéraire en structures stylistiques, différentes des structures phonétiques et narratives découvertes par les structuralistes, a deux ordres de conséquences. On ne fondera plus l'explication d'un texte sur le mot pris isolément. La tradition philologique qui marque de son empreinte la lecture scolaire des textes est récusée. La « polysémie suractivée » des formalistes et des textualistes est également contestée : l'ambiguïté, ou le pouvoir suggestif des mots, a pour condition, et pour limite, « un filtrage [des sèmes*] par des interférences structurales ». Le procédé de l'accumulation rhétorique - présent par exemple dans le portrait par Rabelais de Quaresmeprenant - montre que les mots convoqués en nombre et comme à plaisir « deviennent synonymes en dépit de leur sens originel au niveau de la langue » : leurs sèmes minoritaires sont annulés ; seuls demeurent les sèmes les mieux représentés, qui reviennent d'un mot à l'autre.

Contenant en lui-même les lois de son déchiffrement, le texte littéraire apparaît désormais comme « monumental », immuable. « Les représentations littéraires, affirme Michaël Riffaterre, [sont] insensibles aux modifications des référents et à l'évolution des mythes ». Dans la plupart de nos immeubles il n'y a plus « d'embrasure ». Les murs sont trop minces et les pièces trop exigües pour que subsiste avant la fenêtre un espace où se tenir à l'écart. Le mot a presque disparu de notre vocabulaire courant, mais pas des romans, où l'« embrasure » demeure le lieu de l'observation solitaire

et privilégiée de ce qui se passe au-dedans d'une pièce, ou celui des rendez-vous et des confidences passionnées ; le signe conventionnel d'« une paradoxale solitude à la périphérie d'un groupe de témoins ». Une fois encore, Michaël Riffaterre réaffirme que la littérature est d'abord faite de mots, de combinaisons verbales enregistrées par la mémoire.

Mais les mots aussi changent, comme les choses, les idées ou les mythes. La langue évoluant sans cesse, le code du texte peut devenir étranger à des lecteurs qui le lisent longtemps après qu'il a été écrit. Michaël Riffaterre propose donc, comme un complément nécessaire de l'analyse formelle, une histoire littéraire qui prenne en compte l'évolution de la langue. Cette approche formelle de l'histoire littéraire réintroduit les lecteurs réels dans le champ de l'analyse : on perçoit alors les difficultés auxquelles se heurte la construction d'un lecteur abstrait.

Lecteur abstrait ou lecteurs réels ?

Michaël Riffaterre avance l'hypothèse qu'une œuvre littéraire peut devenir lettre morte pour des lecteurs qui la lisent longtemps après l'époque de sa création, non pas parce que le goût aurait changé, mais parce qu'une distance toujours plus grande - jusqu'à devenir parfois infranchissable - s'est creusée entre la langue du texte et leur langue. Il en donne pour exemple, un poème des *Orientales*, « Navarin ». Le poème est écrit pour célébrer une bataille navale de la guerre d'indépendance grecque. Dans la description par Hugo de la flotte turque apparaissent des « jonques » et des « yachts ». En 1829 ces mots bizarres, rares par leurs sonorités et leur orthographe, pouvaient indexer un exotisme indéfini. Mais un lecteur du *xx^e* siècle les trouve « bien incongrus dans cette turquerie ». Nos représentations de l'étranger sont aujourd'hui bien différenciées, et nos systèmes descriptifs aussi. La « jonque » nous évoque la Chine, l'Asie du Sud-Est, et le « yacht » l'Europe ou la riche Amérique ; sûrement pas la Turquie.

Les premiers lecteurs, les lecteurs historiques, déchiffrent aussi plus aisément l'intertexte, parce qu'ils « partag[ent] la culture de l'auteur ». Mais Michaël Riffaterre a tenté de résoudre une partie des difficultés que soulève cette prise en compte des lecteurs réels dans une théorie de la lecture qui se fonde sur un lecteur abstrait, en distinguant « intertexte » et « intertextualité ». Il définit l'« intertexte » comme « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux ». L'intertexte est donc relatif à la culture d'un lecteur réel. Mais il fait de l'« intertextualité » un « phénomène qui oriente la lecture d'un texte ».

Ainsi les effets d'intertextualité restent perceptibles par un lecteur qui n'est pas en mesure de retrouver l'« intertexte ». Ils se signalent par des « anomalies », morphologiques ou sémantiques, qui indiquent les « significations submergées ».

TEXTANALYSE ET PRAGMATIQUE

L'« inconscient du texte » et la lecture

Apparu à l'époque où dominaient les théories du texte, et où la critique prétendait décrire le fonctionnement autonome de l'objet esthétique, l'« inconscient du texte » est aujourd'hui redéfini pour tenir compte des apports de la pragmatique. Cofondateur de la notion dans les années 1970, Jean Bellemin-Noël en a fait l'histoire dans un article du *Bulletin de Psychologie*, en hommage à Didier Anzieu. Il y constate qu'elle « est devenue peu à peu l'enseigne autour de laquelle peuvent se rassembler ceux qui veulent écouter ce qui se passe et se parle d'inconscient du côté de la lecture ».

Ce « côté de la lecture » n'était pas absent des définitions des années 1970. En 1972, dans *Le texte et l'avant-texte*, Jean Bellemin-Noël écrivait déjà :

L'inconscient du texte [...] s'adresse, par on ne sait encore quelle connivence, aux discours inconscients virtuels qui dans la lecture le percevront et le forceront à articuler, à s'articuler.

Mais la pragmatique a rendu possible l'exploration du versant de la lecture par une critique qui veut penser « l'envahissement inconscient du texte » : le problème jusque-là n'avait été posé que du côté de l'écriture.

Le travail de redéfinition de la notion « d'inconscient du texte » est d'abord un travail sur les mots. Il vaudrait mieux ne plus dire, comme André Green en 1973, que le texte « a » un inconscient, mais parler plutôt de « travail inconscient du texte » :

*Cela [...] permet [...] de ne pas prêter à croire qu'il existerait une réalité autonome « sous » le texte que la lecture ferait surgir alors que par le fait cette lecture doit constituer un réseau de sens « avec » les mots du texte. (Jean Bellemin-Noël, *Interlignes, Essais de textanalyse*, 1988).*

Ce que l'on a appelé, trop rapidement peut-être, l'« inconscient du texte », n'est pas une chose mais une « force », un « processus potentiel », que l'intervention du lecteur active, relance.

Jean Bellemin-Noël répond en partie aux virulentes critiques qui s'étaient élevées contre la notion d'« inconscient du texte » dans le camp des psychanalystes : certains, dont Jean Laplanche, se refusaient à concevoir qu'il y ait, ou qu'il pût y avoir, un autre inconscient qu'un inconscient singulier, et n'entendaient par conséquent pas abandonner la notion d'inconscient de l'auteur. « Le travail inconscient du texte » n'est effectif qu'activé par un inconscient singulier. Mais, selon Jean Bellemin-Noël, le seul inconscient que l'on puisse évoquer est l'inconscient du lecteur, et non celui de l'auteur. Une analyse des traits distinctifs de la communication littéraire aboutit, ici comme précédemment, à mettre le lecteur en lieu et place de l'auteur.

Seul le langage de l'analyse a changé. Du texte littéraire, Jean Bellemin-Noël ne dit pas, comme Iser ou Eco, qu'il est « indéterminé » ou « ouvert », mais « généreux ». Il a souvent défini l'écriture littéraire comme une écriture « généreuse ». Bourrée de présence, « autrement dit de prise en compte de l'autre pour qui cette présence existe », elle est une écriture qui « fait signe » à l'autre (c'est aussi ce qu'affirmait Roland Barthes dans la préface de ses *Essais critiques*). À la différence de la lettre, écrite pour un destinataire défini, le texte littéraire est adressé à une communauté de lecteurs. Il n'est pas conçu pour être décodé *hic et nunc*, mais pour être repris, relu, et « accepter des recharges de sens en nombre par principe illimité ». L'auteur s'est absenté de son texte pour le laisser « vivre sa vie à sa manière ». « Personne n'[y] parle » et « tout le monde s'y retrouve ». L'influence de la pragmatique sur la textanalyse est évidente, et Pierre Bayard l'a décrite avec netteté dans un article de la revue *Corps écrit* de 1987 :

Ce qui a été perdu en amont avec l'auteur est récupéré en aval avec le lecteur, en tant qu'il est co-organisateur, ou au moins partie prenante, des forces qui agissent le texte, et pour lesquelles il assure une relève d'énonciation.

L'inconscient du lecteur a pris, dans la textanalyse, la place laissée vide par l'inconscient de l'auteur.

Jean Bellemin-Noël affirme, plus nettement aujourd'hui qu'hier, que l'analecture requiert la coopération de l'inconscient individuel du critique-lecteur, « l'investissement personnel dans le texte » (in : « L'Envahissement inconscient du texte », article du *Bulletin de Psychologie*). Le texte de sa lecture co-écrivante est fait, dit-il, de « la combinaison fluctuante de

ma chaîne de vie avec la trame des phrases une fois pour toutes alignées par l'auteur » (*in* : « De l'interlecture », colloque de Reims, 1992).

Le lecteur, selon Jean Bellemin-Noël, n'est ni abstrait, ni neutre. Il lit avec sa subjectivité, avec sa culture et son inconscient.

La notion d' « interlecture », ou la créativité de la lecture

La référence constante à l'auteur d'abord, puis la sacralisation du texte ont supposé, autant l'une que l'autre, la neutralité du critique. Pour rendre à la lecture la liberté et la fécondité dont elle lui paraît avoir été trop longtemps privée, Jean Bellemin-Noël forme un nouveau concept. Il propose, au colloque de Reims sur la lecture en 1992, qu'il y ait l'« interlecture » comme il y a l'« intertextualité » :

L'intertextualité désigne le geste et le projet de l'écrivain d'écrire avec un certain intertexte ; mon interlecture, du côté du lecteur, sera la possibilité à la fois de reconnaître l'intertexte manifeste et de mobiliser des références latentes - qui n'appartiendraient pas de façon manifeste à cet intertexte (manifeste par définition).

L'accent est mis sur l'initiative laissée à l'interprète par l'utilisation de l'opposition freudienne du manifeste et du latent. Aux formes habituellement reconnues de l'intertexte - inventoriées au chapitre précédent et toutes manifestes - vient s'ajouter un écho « mévisible » que Jean Bellemin-Noël décide d'appeler « évocation », d'un nom emprunté au vocabulaire de la magie, et qui est, selon Littré, « l'action de faire apparaître les démons, les ombres ou les âmes des morts ». Il en donne la définition suivante :

ÉVOCATION : le fait que dans une œuvre d'art apparaissent au cours d'une lecture des éléments susceptibles d'opérer un rapprochement de type allusif avec un énoncé appartenant à un autre ouvrage littéraire ; sa différence avec l'allusion tient à ce que rien n'indique que l'auteur a procédé à une telle référence ni que la majorité des lecteurs la repéreront ; c'est donc une espèce d'allusion qui joue obscurément dans les registres de l'insu collectif et de l'inconscient individuel.

L'exemple proposé pour illustrer le concept d'« interlecture » est un rapprochement entre quelques lignes d'*Un balcon en forêt*, de Julien Gracq, et le premier poème des *Illuminations* de Rimbaud. Le héros du

roman songe à son destin, avant d'être blessé. Il sent son esprit « flotter avec légèreté sur les eaux de la catastrophe », et « la terre [...] lui paraît] belle et pure comme après le déluge ». Jean Bellemin-Noël pense à Rimbaud en lisant le texte de Julien Gracq, à la « flottaison blême » du *Bateau Ivre*, au titre du poème qui ouvre *Illuminations, Après le déluge*. Dans le « saisissement » qu'il éprouve au moment de rapprocher ces deux textes, le critique perçoit tout à coup « ce qui manquait bruyamment » à l'écoute du roman : « une Mère maîtresse de mystère, de magie et de mort », présente dans le poème sous les traits de la Reine-Sorcière. Sa lecture a « réactualisé des données refoulées ». Elle a « évoqué » cette Mère archaïque des profondeurs de l'« insu collectif et de [son] inconscient individuel ». C'est la « mobilisation » par le critique-lecteur du champ de ses lectures antérieures qui a produit un écho de ce genre. Sa valeur de « vérité » n'est pas à chercher du côté du texte, ni de l'auteur - dont rien n'atteste qu'il a pensé à Rimbaud en écrivant ces lignes -, mais de la lecture, qui s'en trouve fécondée. « Cela marche » : le rapprochement du texte de Gracq avec le texte de Rimbaud fait apparaître entre les lignes du roman « quelque figure, invisible au premier regard, qui acquière en se manifestant valeur active de vérité » (Jean Bellemin-Noël, « Lire entre les lignes », in : *Corps écrit*, 1987).

Pierre Bayard souligne (dans le même numéro de *Corps écrit*) « la casure avec Mauron (et même Freud) - à laquelle l'œuvre de Bellemin-Noël nous semble inviter -, qui ne concerne plus l'usage de la biographie ou telle technique localisée comme celle des superpositions, mais la conception même de l'acte critique ». Mauron, on s'en souvient, prétendait saisir la vérité de l'inconscient par un regard objectif. Il a toujours voulu écarter tout « facteur personnel », toute intrusion de la subjectivité du critique parce qu'il les pensait susceptibles de perturber l'acte critique. Il a souvent insisté sur la parfaite « scientificité » de la méthode psychocritique, manifestant la même obsession de la certitude positive et de la connaissance objective, que l'histoire littéraire. La textanalyse, au contraire, place la subjectivité - le droit de lire avec sa culture, et son inconscient - au centre de l'acte critique. Elle défend, après Barthes, la liberté et la créativité de la lecture. Sensible pourtant aux excès dont s'est parfois accompagnée cette liberté retrouvée, elle la limite aussitôt : non par l'Histoire, comme nous avons vu Jauss le faire, ni par le contrôle exercé par le texte sur son décodage, comme Riffaterre, mais par l'engagement du critique avec son propre lecteur.

L'engagement du critique avec son lecteur : pour une nouvelle définition de l'acte critique

L'acte critique se différencie de la simple lecture en ce qu'il est un acte de communication. À la différence du lecteur qui lit à part lui, avec sa fantaisie et son fantasme, le critique

se trouve [...] lorsqu'il travaille en situation de dialogue avec lui-même, avec l'ouvrage sur lequel il s'exprime, avec le lecteur auquel il s'adresse (car, par exemple, il doit tenir compte du niveau de culture et des intérêts actuels de son public). (Jean Bellemin-Noël).

Le geste ultime d'une critique qui a choisi de se placer « du côté du lecteur » est de « pren[dre] conscience de l'existence et des fonctions en quelque sorte pragmatiques de *son lecteur* ».

Jean Bellemin-Noël a clairement défini, dans des articles écrits entre 1987 et aujourd'hui, les règles auxquelles est astreint le travail critique. Cette réflexion « métacritique » est l'occasion d'un débat (auquel nous avons déjà fait plus haut quelques allusions) entre deux des formes majeures de la psychanalyse appliquée à la lecture des textes littéraires, la psychocritique et la textanalyse. On y voit revenir des questions essentielles : celle de la vérité, et du style de la critique.

Principalement attentif à tous les détails d'une œuvre, « déliant » le texte lu, le textanalyste n'en est pas moins astreint à « rappeler » sa lecture. Il y a même pour lui une nécessité de principe à reprendre et à construire des données partielles : c'est « leur seule chance d'échapper au statut de réalité pour accéder à celui de vérité ». Si le « coup de lecture » que nous avons décrit au paragraphe précédent n'est pas une simple fantaisie ou un « pur délire », c'est parce qu'il aide au rassemblement, à la mise en système, des « trouvailles éparpillées » au gré d'une « écoute flottante » du texte du roman de Julien Gracq, et qu'il rend par là même le critique apte à « métamorphoser ses impressions imaginaires en expressions symboliques ». La textanalyse n'écarte pas la question de la vérité, ni non plus celle de la part à faire, dans la lecture critique, à un savoir interprétatif et doctrinal, mais elle les pose en des termes nouveaux. S'il est « commode » de donner au dessin apparu entre les lignes d'*Un balcon en forêt* après son rapprochement avec le texte du poème de Rimbaud « le nom de baptême d'une formation inconsciente dûment répertoriée dans la doctrine », ce n'est pas là pour Jean Bellemin-Noël le premier critère de la vérité de sa lecture. La figure de « la Mère maîtresse de mystère, de magie et de mort » n'est pas « vraie » au regard de la théorie, mais en raison de son efficacité particu-

lière : « Elle acquiert en se manifestant valeur active de vérité » ; elle compose et articule les forces inconscientes à l'œuvre dans le texte du roman ; elle provoque chez le critique un « saisissement » dont il imagine que son lecteur l'éprouvera aussi. La textanalyse s'oppose à la psychocritique en ce qu'elle évite de reporter sur le texte de l'œuvre le savoir de la théorie - qu'elle suspend même dans l'« écoute flottante ». Le problème n'est plus celui d'une vérité « objective » de l'œuvre, mais celui des rapports du critique et de son lecteur à la vérité, parce que la textanalyse a retenu des derniers développements de la psychanalyse qu'il n'y a pas de pensée séparée des affects et de l'activité psychique d'un sujet. On assiste ainsi, comme le signale Pierre Bayard, à un « déplacement de la problématique de l'œuvre vers celle de l'acte critique ». L'essentiel pour le critique est de « s'inventer un style » pour « relancer » chez son lecteur le « travail inconscient du texte », au lieu de lui transmettre à propos de l'œuvre une vérité scientifiquement établie, dans un langage transparent et froid.

Nécessaire, selon Jean Bellemin-Noël, à tout travail critique - « qui ressemble tout à fait à une séduction » et « suppose qu'on veuille occuper une imagination active et pas seulement se cantonner dans un recoin du savoir objectif » -, le style est essentiel dès que le critique fait appel à la psychanalyse. Une parole sur, et avec l'inconscient « exige une écriture oblique, voire floue, laissant place au jeu de la contradiction et au déploiement des nuances ». Car seul le style, cette « voie moyenne entre le bruissement de l'informulable et les hautaines jacasseries du théorique », permettra que la critique psychanalytique « échappe à l'accusation d'avoir opéré une lecture réductrice ». La textanalyse reconnaît aujourd'hui la nécessité d'un travail sur la langue, trop oublié par la psychocritique, à laquelle on a maintes fois reproché sa pédanterie et son caractère réducteur - comme le montrent, par exemple, les sévères accusations portées contre elle par deux psychanalystes, J.-B. Pontalis et Michel de M'Uzan, dans un numéro de *La Nouvelle Revue de Psychanalyse*, intitulé « Écrire la psychanalyse ». Mais ce débat sur le style n'est pas interne aux écoles qui ont voulu appliquer la psychanalyse à la lecture des textes littéraires. Il s'inscrit dans une évolution récente de la critique que nous exposerons en conclusion.

■ La lecture plurielle

Roland Barthes rend compte de la forme qu'il a donnée dans S/Z à son commentaire critique d'une nouvelle de Balzac, Sarrasine : l'opposition du sens des lecteurs au sens d'auteur est pensée comme l'opposition de la lecture à l'écriture : l'une étoile et brise le texte ; l'autre ordonne et compose.

Bien que certains auteurs nous aient eux-mêmes avertis que nous étions libres de lire leur texte à notre guise et qu'en somme ils se désintéressaient de notre choix (Valéry), nous percevons mal, encore, à quel point la logique de la lecture est différente des règles de la composition. Celles-ci, héritées de la rhétorique, passent toujours pour se rapporter à un modèle déductif, c'est-à-dire rationnel : il s'agit, comme dans le syllogisme, de contraindre le lecteur à un sens ou à une issue : la composition canalise ; la lecture au contraire (ce texte que nous écrivons en nous quand nous lisons) disperse, dissémine ; ou du moins, devant une histoire (comme celle du sculpteur Sarrasine), nous voyons bien qu'une certaine contrainte du cheminement (du « suspense ») lutte sans cesse en nous avec la force explosive du texte, son énergie digressive : à la logique de la raison (qui fait que cette histoire est lisible) s'entremêle une logique du symbole. Cette logique-là n'est pas déductive, mais associative : elle associe au texte matériel (à chacune de ses phrases) d'autres idées, d'autres images, d'autres significations. « Le texte, le texte seul », nous dit-on, mais le texte seul ça n'existe pas : il y a *immédiatement* dans cette nouvelle, ce roman, ce poème que je lis, un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte. C'est ce supplément dont j'ai voulu tracer l'espace, en écrivant ma lecture du *Sarrasine* de Balzac.

Je n'ai pas reconstitué un lecteur (fût-ce vous ou moi), mais la lecture. Je veux dire que toute lecture dérive de formes transindividuelles : les associations engendrées par la lettre du texte (mais où est cette lettre ?) ne sont jamais, quoi qu'on fasse, anarchiques ; elles sont toujours prises (prélevées et insérées) dans certains codes, dans certaines langues, dans certaines listes de stéréotypes. La lecture la plus subjective qu'on puisse imaginer n'est jamais qu'un jeu mené à partir de certaines règles. D'où viennent ces règles ? Certainement pas de l'auteur, qui ne fait que les appliquer à sa façon (elle peut être géniale, chez Balzac par exemple) ; visibles bien en deçà de lui, ces règles viennent d'une logique millénaire du récit, d'une forme symbolique qui nous constitue avant même notre naissance, en un mot de cet immense espace culturel dont notre personne (d'auteur, de lecteur) n'est qu'un passage. Ouvrir le texte, poser le système de sa lecture, n'est donc pas seulement demander et montrer qu'on peut l'interpréter

librement ; c'est surtout, et bien plus radicalement, amener à reconnaître qu'il n'y a pas de vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique ; encore le jeu ne doit-il pas être compris ici comme une distraction, mais comme un travail - d'où cependant toute peine serait évaporée : lire, c'est faire travailler notre corps (on sait depuis la psychanalyse que ce corps excède de beaucoup notre mémoire et notre conscience) à l'appel des signes du texte, de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases.

J'imagine assez bien le récit lisible (celui que nous pouvons lire sans le déclarer « illisible » : qui ne comprend Balzac ?) sous les traits de l'une de ces figurines subtilement et élégamment articulées dont les peintres se servent (ou se servaient) pour apprendre à « croquer » les différentes postures du corps humain ; en lisant, nous aussi nous imprimons une certaine posture au texte, et c'est pour cela qu'il est vivant ; mais cette posture, qui est notre invention, elle n'est possible que parce qu'il y a entre les éléments du texte un rapport réglé, bref une *proportion* : j'ai essayé d'analyser cette proportion, de décrire la disposition topologique qui donne à la lecture du texte classique à la fois son tracé et sa liberté.

Roland Barthes, « Écrire la lecture », *Le Bruissement de la langue*, 1984, éd. Seuil, « Points-Essais », pp. 34 à 36.

■ Les critiques et leurs lecteurs : le style de la critique

Jean Bellemin-Noël réfléchit ici à ce qui devrait distinguer une critique d'inspiration psychanalytique d'autres formes du discours critique, l'histoire littéraire ou le formalisme. Les uns peuvent rester cantonnés dans le champ d'un savoir objectif et recourir à un langage impersonnel ; les autres, pour avoir quelque chance d'être entendus, doivent faire de la critique un acte de pleine écriture :

Il s'instaure toujours, bien sûr, des rapports complexes et délicats entre les critiques et leurs lecteurs ; mais lorsque le principe même de la « lecture » est l'investissement personnel dans le texte (condition d'une écoute inconsciente, faut-il y insister ?), le style de ces rapports prend une importance extrême. C'est moi qui lis, et moi qui parle de ma lecture, et j'en parle à quelqu'un qui, donc, réagit à ma présence insistante autrement, plus fortement que si nous pouvions l'un et l'autre nous abriter derrière la neutralité au moins apparente qui caractérise un discours critique plus « objectif » (de type historien, ou formalisé comme en linguistique). L'ambivalence et la surdétermination qui sont le lot de toute parole sur et avec l'inconscient, exigent une écriture oblique, voire floue, laissant place au jeu de la contradiction et au déploiement des nuances. À coup

sûr, la pression de ce « style » se fait sentir au lecteur, un air de séduction s'impose - auquel un certain fantasme originaire prête volontiers la main -, il faut de l'habileté, de l'audace au critique, et de la confiance, une complicité chez celui qui le lit... Qui le lira avec la même disponibilité que lorsqu'il lit une œuvre de fiction, entendons : sans le souci d'engranger des jugements en forme de recettes immédiatement utilisables, et faciles à penser. Qui le lira en coopérant à son tour, en renouant les connexions établies, en variant à sa façon sur les formules avancées. D'un mot, que Baudelaire attache à la « sorcellerie » même de la poésie : il nous faut une écriture « évocatoire ».

Jean Bellemin-Noël, *L'Envahissement inconscient du texte*, article à paraître in *Bulletin de Psychologie*, 1993.

Conclusion

Le XIX^e et le XX^e siècles ont été des siècles de la critique : pour expliquer le fait littéraire, ils ont produit des systèmes nombreux, et la critique y a suscité de vives passions faisant ainsi la preuve « qu'elle touche à chaque instant à la métaphysique » (Baudelaire), à la conservation - ou à la transformation - des valeurs d'une société, à l'expression de sa pensée. Évoquant dans la préface de *Pourquoi la nouvelle critique ?* les remous provoqués dans le public par « l'affaire Barthes-Picard », Serge Doubrovsky affirme que, dans les années 1960, les Français se sont intéressés au sort de « cette discipline austère et académique » autant et plus qu'à celui de la poésie ou du roman. Mais aujourd'hui, l'élan qui poussait « les anciens et les modernes » des années 1950-1960 à s'affronter en de grands combats est retombé ; l'ardeur polémique a fait place, chez les uns, à un scepticisme désenchanté et, chez les autres, à une attitude de conciliation des différentes méthodes critiques. La passion pour la théorie cède désormais le pas à la passion de l'écriture. Tzvetan Todorov écrit aujourd'hui des essais : *Nous et les autres* (1989) rassemble l'expérience vécue de l'exil et la réflexion sur les textes ; Serge Doubrovsky publie depuis 1969 des « autofictions », des romans dont la matière est sa propre vie (il a obtenu le prix Médicis, en 1989, pour *Le Livre brisé*) ; Julia Kristeva a fait paraître, en 1990, un récit, *Les Samourais* ; seule la mort a empêché Roland Barthes d'écrire le roman dont il rêvait en 1978.

Le XX^e siècle, s'il a presque unanimement conçu la critique comme un savoir, susceptible d'élargir notre compréhension de l'art et de nous-mêmes, a diversement apprécié son évolution dans le temps, ainsi que ses pouvoirs. Charles Mauron ou Roman Jakobson - pour ne citer qu'eux - ont dit leur confiance en une science de la littérature et en ses progrès. Ce préjugé moderniste a ensuite été nuancé par la défense lucide d'une critique plurielle qui fait cohabiter - au lieu de les opposer - les méthodes anciennes et les nouvelles, et par la découverte des pouvoirs de l'écriture, capable de « tenir en échec les arrogances scientifiques » (Roland Barthes).

La caution trouvée du côté des sciences humaines - la linguistique ou la psychanalyse - a fait croire à certains critiques du xx^e siècle qu'ils étaient à même de rendre compte du fait littéraire mieux que leurs devanciers. Roman Jakobson déclare que « le temps où les historiens de la littérature éludaient les questions de structure poétique est heureusement loin derrière nous ». En 1963, il conclut le chapitre des *Essais de linguistique générale* consacré aux rapports de la linguistique et de la poétique en dénonçant le « flagrant anachronisme » que constituerait à ses yeux l'existence, aujourd'hui, d'un « spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques ». Il proclame ainsi la fin de l'histoire littéraire traditionnelle, dépassée par ce qu'il juge être un progrès irréversible de la critique au cours du temps. De la même façon, Charles Mauron, dans l'« introduction à la psychocritique » - par laquelle il ouvre l'exposé de sa méthode dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* - estime que les progrès de la psychologie scientifique depuis Freud, et l'avènement de la psychanalyse ont entraîné à leur suite un progrès de la critique littéraire. De la méthode psychocritique il affirme qu'elle « accroît [t] notre intelligence des œuvres littéraires », parce qu'elle substitue à la relation à deux termes dont l'histoire littéraire de Lanson usait pour rendre compte des mécanismes de la création littéraire - l'écrivain et son milieu - « une relation à trois termes - l'inconscient de l'écrivain, son moi conscient, son milieu ». La psychanalyse, en élargissant notre conception de la réalité humaine, aurait donné du même coup à la critique littéraire une lucidité plus grande, et les moyens de connaître scientifiquement le « moi profond » de l'écrivain que l'histoire littéraire ne pouvait atteindre.

Des voix se sont pourtant élevées assez tôt dans les rangs des tenants de la nouvelle critique eux-mêmes pour dénoncer l'illusion chez les modernes d'un progrès linéaire de la critique - qui les conduisait à juger définitivement périmée l'ancienne histoire littéraire -, et pour défendre l'idée d'une lecture et d'une critique plurielles. En 1964, dans un article de ses *Essais critiques*, « Littérature et signification », Roland Barthes avoue avoir « souvent rêvé d'une coexistence pacifique des langages critiques ». Deux à trois ans plus tard, Serge Doubrovsky et Jean Starobinski lui font écho : le premier en déclarant, dans *Pourquoi la nouvelle critique ?*, qu'« il n'y a pas d'autre ressource que d'additionner les perspectives et de juxtaposer les disciplines » si l'on veut aboutir à « une compréhension globale de l'œuvre littéraire » ; le second en affirmant, dans *La Relation critique*, que les nouvelles méthodes critiques « s'ajoutent à l'approche historique traditionnelle plutôt qu'elles ne la supplantent ». Au lieu de faire

consister le progrès de la critique dans le dépassement et la condamnation des méthodes anciennes par de nouvelles méthodes - rivalisant entre elles pour occuper la première place dans les études littéraires -, Roland Barthes, Serge Doubrovsky et Jean Starobinski le font consister dans la multiplication et l'accumulation des savoirs sur l'œuvre.

Cette volonté de conciliation nous paraît reposer sur une vue plus juste de la littérature. Une œuvre est en effet tout un monde à elle seule : elle englobe les événements d'une vie - petits ou grands -, les fantasmes d'un sujet rêvant et désirant, les déterminations sociales et historiques d'un milieu et d'une époque, l'ordre de l'existence et celui du langage. En elle a lieu « la convergence de tous les niveaux signifiants de l'humain » (Serge Doubrovsky) ; « découv[r]ant l'inconnu » (Valéry), elle entretient avec le réel des rapports infiniment complexes. C'est pourquoi les sciences humaines, qui découpent le réel selon une perspective toujours particulière et unique, mettant en lumière une face des choses mais en excluant d'autres, montrent leurs limites lorsqu'on les applique à la littérature : la linguistique structurale coupe les liens qui unissent l'œuvre au monde ; une critique d'inspiration psychanalytique est tentée de tout expliquer par la fixité d'une psyché archaïque et de négliger ainsi le mouvement de l'Histoire. Pour entendre la profondeur et la richesse des significations contenues dans le texte d'une œuvre, il faut additionner plusieurs langages critiques.

Mais la critique plurielle peut être autrement définie comme une « critique paramétrique » (Roland Barthes) qui modifie son langage en fonction de l'œuvre qu'elle se propose de commenter. C'est alors l'œuvre qui dicte au critique le choix qu'il fera d'un langage plutôt que d'un autre ; il s'imposera d'avoir recours, pour la lire, au langage critique qui « ingère la plus grande quantité possible de son objet » (Roland Barthes), à celui qui la « sature » le mieux ; il changera de méthode critique si le texte offre des résistances trop nombreuses au mode de lecture une première fois choisi. Ayant à lire Michelet pour écrire un *Michelet par lui-même*, Roland Barthes s'est ainsi aperçu qu'il n'y avait pas d'intérêt à « soumettre Michelet à une critique idéologique puisque l'idéologie de Michelet est parfaitement claire », mais qu'en revanche « ce qui appelle la lecture, ce sont les *déformations* que le langage micheletiste a fait subir au credo petit-bourgeois du XIX^e siècle, la réfraction de cette idéologie dans une poétique des substances, moralisées selon une certaine idée du Bien et du Mal politiques ». Dans le cas précis et particulier de Michelet, la critique thématique, la psychanalyse substantielle de Bachelard, est une méthode critique qui « a quelque chance d'être totale ». Car elle peut « récupérer l'idéolo-

gie » alors que « la critique idéologique ne récupère rien de l'expérience de Michelet devant les choses ».

L'histoire littéraire traditionnelle et les nouvelles méthodes critiques se complètent au lieu de s'opposer. L'histoire littéraire a pour fonction de protéger la lecture critique contre le danger de « dire à peu près n'importe quoi » (Jacques Derrida), ou contre celui de « parler à la place de l'œuvre » (Jean Starobinski). Redoublant l'œuvre, « reprodui[sant] [...] le rapport conscient, volontaire, intentionnel que l'écrivain institue dans ses échanges avec l'histoire à laquelle il appartient grâce à l'élément de la langue » (Jacques Derrida), elle permet au critique de la reconnaître dans sa réalité et son altérité. Mais ce commentaire redoublant, absolument nécessaire, n'est pas suffisant. La lecture critique a, en effet, à charge de « produire une structure signifiante » (Jacques Derrida) inédite et originale pour amener au jour des significations qui, sans elle, resteraient enfouies dans le texte de l'œuvre, non lues. La « relation critique » est décrite par Jean Starobinski dans les mêmes termes qu'une relation amoureuse. L'excès de soumission du discours critique au discours de l'œuvre est aussi dangereux que la projection, sur l'œuvre, des désirs du critique. Seule la reconnaissance d'une différence, de la distance que le critique a à parcourir pour rejoindre l'œuvre, permet une rencontre authentique de l'un avec l'autre :

La solitude du discours critique est le grand piège auquel il faut échapper. Trop soumis à l'œuvre, il partage la solitude de l'œuvre ; trop indépendant de celle-ci, [...] il s'emprisonne parmi les seuls « faits » corrélatifs à la méthode adoptée, il y piétine et s'y englue.

Il y a union, dans l'œuvre critique, de deux vérités personnelles, celle du critique et celle de l'œuvre. La critique n'est plus réductible à un ensemble de techniques transmissibles ni à un savoir objectif vérifiable. Elle « doit, selon Jean Starobinski, port[er] la marque d'une personne », « se faire œuvre à son tour et courir les risques de l'œuvre ». La valeur est réintroduite, en cette fin de XX^e siècle, pour lutter contre l'ennui et l'arrogance du savoir. Dans un texte de 1972 sur Bataille, Roland Barthes définit l'écriture de l'essai comme « alternance du savoir et de la valeur, repos de l'un par l'autre, selon une sorte de *rythme amoureux* ». Il avait pourtant, dans un premier temps, voulu écarter le jugement de valeur en accusant le conformisme d'une critique qui se donnait pour fonction principale de juger les œuvres ; et la nouvelle critique avait suivi Roland Barthes, en opposant deux critiques : celle qui juge - et pour cela met l'œuvre à distance -, et celle qui adhère totalement à l'œuvre dans le but de la

comprendre. Mais aujourd'hui le critère de la valeur littéraire n'est plus extérieur à l'œuvre. La grande œuvre est celle qui est « susceptible d'être revécue par la conscience critique » (Gérard Genette), « repris[e] dans une nouvelle parole » (Jean Starobinski), parce qu'elle offre à tout homme une image signifiante de sa propre condition. Si l'on s'entend avec Roland Barthes pour reconnaître dans le roman une forme qui permet de parler de ce(ux) qu'on aime, « jamais arrogant[e], terroriste », alors on pourra affirmer avec lui qu'il y a « un romanesque critique » qui rend la vie aux mots et « donne du souffle au monde ». La réalité de la nouvelle critique consiste, selon Roland Barthes, en ce que l'acte critique est « affirmé désormais, loin des alibis de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture ».

Les méthodes nouvelles de lecture des textes compteraient finalement moins que leur mise en œuvre, personnelle et singulière, par un critique-écrivain. « Une force d'inspiration critique reste requise » (Jean Starobinski) qui rapproche la critique de la littérature.

Bibliographie sélective

■ Chapitre 1

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. fr. M. Magnien, « Le livre de poche classique », 1990. [L'introduction de M. Magnien fait l'histoire du texte et analyse son importance dans la réflexion sur l'art et la littérature en Occident].
- PROUST (Marcel), *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, rééd. coll. « Folio-Essais ». Préface de Bernard de Fallois. [Texte essentiel. A inspiré la nouvelle critique des années 1960].
- GRACQ (Julien), *En lisant, en écrivant*, Corti, 1981. [L'art du roman selon Gracq ; des exemples de cette lecture sensible avec laquelle Gracq entend que la critique se confonde - en particulier les pages sur Stendhal].
- FLAUBERT (Gustave), *Préface à la vie d'écrivain*, extraits de la *Correspondance*, présentation et choix de Geneviève Bollême, Seuil, 1963. [Le témoignage par Flaubert de son expérience de la création littéraire, avec ses difficultés et ses souffrances ; la réflexion du romancier sur les rapports de la critique avec la création].
- BARTHES (Roland), *Critique et vérité*, Seuil, 1966.
- STAROBINSKI (Jean), *L'Œil vivant II, La relation critique*, Gallimard, 1970. [Recueil d'articles ; le premier, « Le sens de la critique » est essentiel : Starobinski réfléchit sur les méthodes et les fins de la critique].
- BAUDELAIRE (Charles), *Écrits esthétiques*, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1986. [Tous les textes sur les arts plastiques].
L'Art romantique, Garnier-Flammarion, 1968. [Les textes de critique littéraire de Baudelaire, en particulier sur Poe].

■ Chapitre 2

- DE STAËL (Germaine), *De la littérature*, Garnier-Flammarion, 1991.
- LANSON (Gustave), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*.
Textes rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette, 1965.
- SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), *Pour la critique*, Gallimard, 1992,
coll. « Folio-Essais ». [Choix de textes de Sainte-Beuve, 1829-1864,
présentés par A. Prassoloff et J.-L. Diaz. La présentation évoque
l'image de Sainte-Beuve aux XIX^e et XX^e siècles, et analyse les
méthodes du critique].
- BÉNICHOU (Paul), *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948, rééd. coll.
« Folio-Essais ».
Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, Corti, 1973.
*L'École du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval,
Gautier*, Gallimard, 1992.
- BARTHES (Roland), *Sur Racine*, Seuil, 1963, coll. « Points ». [Contient les
pièces principales du procès intenté par Barthes à l'histoire littéraire
traditionnelle : voir l'avant-propos et le chapitre 3, « Histoire ou
Littérature ? »].
- SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, paru dans *Situations II*,
repris en volume séparé, Gallimard, 1948, coll. « Folio-Essais ».
- LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975. [Le dernier
chapitre, « Autobiographie et histoire littéraire », est une critique de
la traditionnelle histoire des genres et contient des propositions de
recherches pour une nouvelle histoire des formes littéraires].

■ Chapitre 3

- MAURON (Charles), *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*,
1957, rééd. Champion-Slatkine, 1986. [Le premier chapitre énonce
les principes de la psychocritique].
- KOFMAN (Sarah), *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique
freudienne*, Payot, 1970. [Rassemble et analyse les textes de Freud
sur la littérature, et les commentaires qui en ont été faits].
- GIRARD (René), *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Grasset,
1961. [Une lecture des chefs-d'œuvre de la littérature romanesque
qui renouvelle la psychologie du désir].
- GOLDMANN (Lucien), *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans
« Les Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard,
1955.

- RICHARD (Jean-Pierre), *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, Seuil, 1954, rééd. coll. « Points ». Préface de Georges Poulet. [La littérature comme organisation de l'expérience sensible et invention de soi].
Onze études sur la poésie moderne, Seuil, 1964, rééd. coll. « Points ». [Lectures de Reverdy, Perse, Char, Éluard, Ponge, Guillevic, Schéhadié, Bonnefoy, Du Bouchet, Dupin, Jacottet].
- ROUSSET (Jean), *La Littérature de l'âge baroque en France*, Corti, 1954.
Forme et Signification, Corti, 1973. [Recueil d'essais critiques ; l'introduction est un véritable discours de la méthode en critique littéraire ; une analyse remarquable de *Madame Bovary*].
- POULET (Georges), *Études sur le temps humain* (4 tomes), Plon, 1950-1968, rééd. [Le texte le plus connu d'un des maîtres de la critique thématique].
- STAROBINSKI (Jean), *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*, rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1976 ; *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961.

■ Chapitre 4

- BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, rééd. coll. « Points ». [La réponse de Barthes au *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre ; la littérature définie comme une problématique du langage, un travail de la forme].
- SPITZER (Léo), *Études de style*, Gallimard, 1970. Préface de Jean Starobinski.
- JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963. [Lire en particulier les chapitres 2 « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » - pour l'analyse de la métaphore et de la métonymie -, et 11 « Linguistique et poétique »].
Questions de poétique, Seuil, 1973. [L'ouvrage contient l'analyse des *Chats* de Baudelaire].
- GENETTE (Gérard), *Figures I*, Seuil, 1966, rééd. coll. « Points ». [Des articles théoriques importants : « l'utopie littéraire » ; « psycholécitures » ; « structuralisme et critique littéraire » ; « Figures » ; et des lectures de Proust, Mallarmé, Flaubert].
Figures II, Seuil, 1969, rééd. coll. « Points ».
Figures III, Seuil, 1972. [Lire en particulier « Discours du récit » : un exposé des concepts-clefs de la narratologie à partir d'une lecture de *La Recherche*].
- GREIMAS (Algirdas J.), *Maupassant, la sémiotique du texte ; exercices pratiques*, Seuil, 1976.

Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Seuil, 1965. Préface de R. Jakobson. [On peut lire, en particulier, l'article de Tynianov, « De l'évolution littéraire » ; l'analyse par Eikhenbaum du *Manteau* de Gogol ; l'article de V. Propp, « Les transformations des contes merveilleux »].

ROUSSET (Jean), *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, 1986.

■ Chapitre 5

KRISTEVA (Julia), *Sèmèiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, coll. « Points ». [Recueil d'articles ; lire en particulier l'article sur Baktine, « Le mot, le dialogue et le roman » ; et l'article sur les anagrammes « Pour une sémiologie des paragrammes »].

BELLEMIN-NOËL (Jean), *Gradiva au pied de la lettre*, P.U.F., coll. « Le fil rouge », 1983.

BARTHES (Roland), *S/Z*, Seuil, 1970, coll. « Points ». [Barthes écrit sa lecture d'une nouvelle de Balzac, *Sarrasine*, et l'accompagne d'un exposé de sa méthode].

BAKHTINE (Mikhaïl), *La Poétique de Dostoïevsky*, Seuil, 1970. Préface de Julia Kristeva.

■ Chapitre 6

ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965, coll. « Points ». [Recueil d'essais théoriques et d'analyses d'œuvres musicales, picturales et littéraires (Joyce, en particulier) du XX^e siècle].

Les Limites de l'interprétation, Grasset, 1992. [L'état présent de la réflexion d'Eco sur l'interprétation ; une critique du déconstructionnisme : Eco limite la liberté de l'interprète par la prise en compte des « intentions de l'œuvre »].

JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978. [Lire en particulier le chapitre 1 : « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire »].

RIFFATERRE (Michaël), *La Production du texte*, Seuil, 1979. [L'ouvrage comporte deux parties : l'une, théorique, établit les règles générales qui gouvernent l'engendrement du texte et guident le lecteur dans son interprétation ; l'autre applique les concepts ainsi découverts à la lecture de textes littéraires des XVI^e, XIX^e et XX^e siècles].

Annexes

Glossaire

classicisme : à partir du XIX^e siècle, le mot désigne, dans une classification des styles artistiques, le style auquel s'est opposé le romantisme. La doctrine classique, élaborée au XVII^e siècle, croit en un Beau universel, analysable par la raison ; la *Poétique* d'Aristote est sa référence essentielle.

code : en linguistique, un système de symboles conventionnels à l'aide duquel on fabrique une infinité de messages. Pour se comprendre, l'émetteur et le récepteur d'un message doivent partager le code. La littérature utilise, en plus du code de la langue, de nombreux codes : des codes rhétoriques, ou narratifs, par exemple.

critique des détails : la même expression renvoie à la condamnation par Proust des méthodes de l'histoire littéraire, accusée de défaire l'unité organique d'une œuvre par la recherche systématique des « sources » et des « clefs » ; et la critique d'inspiration psychanalytique, qui transforme le détail, le petit fait apparemment insignifiant, en un facteur de vérité.

déconstructionnisme : courant de pensée dont les principaux représentants sont, aux États-Unis, Paul de Man et l'université de Yale et, en France, Jacques Derrida ; les déconstructionnistes, convaincus que le langage littéraire défait, « déconstruit » son propre sens, pratiquent une lecture - celle de Barthes dans *S/Z*, par exemple - qui part des détails du texte, les fait travailler jusqu'à miner l'unité et la structure logique de l'œuvre.

doctes : c'est le nom donné au XVII^e siècle à un groupe de critiques érudits, qui jugent de la beauté d'une œuvre en fonction de sa régularité, c'est-à-dire de son adéquation aux normes du Beau définies par Aristote dans la *Poétique*.

énoncé : toute manifestation langagière, orale ou écrite ; le produit, le résultat de l'acte d'énonciation.

énonciation : en linguistique, l'acte individuel par lequel un locuteur met la langue en fonctionnement. L'étude de l'énonciation cherche les traces dans l'énoncé de l'acte qui l'a produit.

écriture : au XX^e siècle on oppose « l'écriture » à la « littérature » lorsque l'on veut marquer l'indépendance des écrivains à l'égard des genres, de toutes les formes institutionnelles et préétablies ; Barthes fait de l'écriture une « morale de la forme, [...] le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage ».

élaborations secondaires : pour Freud, ce sont toutes les différences formelles d'un texte à l'autre qui déguisent un contenu inconscient identique parce que typique.

esthétique : l'esthétique est la science du Beau ; une esthétique est une conception particulière du Beau ; l'émotion ou l'expérience esthétique est le sentiment du Beau.

- génie** : les romantiques ont fait du génie une faculté mystérieuse d'invention, un « feu sacré » qui rapproche l'artiste de Dieu. Le génie ne s'explique ni ne s'enseigne ; il augmente, renouvelle, ou modifie l'art ou la science.
- herméneutique** : interprétation des textes philosophiques et religieux, et spécialement des symboles ; pour la critique herméneutique le sens des œuvres ne coïncide pas absolument avec les intentions claires de leur auteur.
- idéologie** : systèmes d'idées, philosophie du monde et de la vie, propres à une époque, à une société, à une classe.
- logocentrisme** : la foi dans le langage comme un instrument stable et transparent qui, selon Jacques Derrida, caractérise la tradition philosophique occidentale.
- métalangage** : en linguistique, sert à donner des explications et des précisions sur le code utilisé ; permet de parler de la langue et de ses éléments constitutifs.
- mimésis** : de *mimēin*, imiter, mimer : désigne pour Aristote une représentation vraisemblable des choses au moyen des mots ; différent d'une simple copie du réel ; employé par René Girard dans son sens étymologique pour dire que le désir d'un sujet pour quelque chose ou quelqu'un est conditionné par l'*imitation* d'un modèle, d'un tiers.
- narrataire** : celui à qui le narrateur raconte l'histoire ; aussi différent du lecteur réel que le narrateur est différent de l'auteur.
- nouvelle critique** : nom donné par la Sorbonne, qui se réclame de l'héritage de Lanson, à des courants divers apparus dans les années 1950-1960 - la critique psychanalytique ou sociologique, la critique thématique, le structuralisme et le textualisme -, qui ont en commun le refus de juger les œuvres et qui les décrivent, les étudient et les explorent en tous sens.
- phénoménologie** : philosophie pour laquelle « toute conscience est conscience de quelque chose » (Husserl), n'a pas de dedans, mais se dépasse vers le monde et les choses.
- philologie** : la science philologique s'occupe de l'étude lexicale et grammaticale des textes et de leur transmission ; la critique philologique fait l'histoire des textes mais ne les interprète pas.
- poétique** : analyse rationnelle des procédés de la littérature ; « théorie générale des formes et des procédés littéraires » (Genette) ; étude de tout ce qui transcende l'œuvre singulière et la rend possible, comme « la description », « la rime » ou « la narration », etc.
- pragmatique** : courant de la linguistique qui étudie la réalisation concrète des actes de langage ; soit les rapports d'influence exercée par le locuteur sur son destinataire au moyen des mots ; mais aussi l'action du destinataire dans la constitution du sens du message.
- querelle des Anciens et des Modernes** : épisode fameux de la vie littéraire du XVII^e siècle. En 1687, à l'Académie, Charles Perrault fait l'éloge des Modernes, qui écrivent selon le goût du siècle sans se contraindre à imiter les modèles antiques. C'est le premier coup porté à la critique aristotélicienne.
- référence, référent** : l'utilisation en contexte des formes linguistiques permet qu'un signe renvoie à un objet unique, perçu ou connu par le destinataire et le destinataire du message.

rhétorique : l'art de bien dire ; la conception rhétorique de la littérature est celle qui ne voit dans la littérature qu'un art du beau langage.

sème : en linguistique, unité de sens minimale ; un mot comporte plusieurs sèmes ; le mot « lion », par exemple, comprend, entre autres, les sèmes « bravoure » et « noblesse ».

sémiotique littéraire : envisage la littérature comme un code, qu'elle découpe en unités.

signe : en linguistique, ensemble constitué par le signifiant* et le signifié* ; le signe est arbitraire : il n'y a pas, comme dans le symbole, de ressemblance entre le signifiant et le signifié.

signifiante : aspect du signe qui lui permet d'entrer en relation avec d'autres signes en un jeu de combinaisons radicalement étranger à la langue de la communication, dans une dynamique où les unités de sens se font et se défont sans cesse.

signifiant : la part sensible du signe, la manifestation orale ou graphique d'un signifié ; se décompose en unités, les phonèmes, ou les graphèmes.

signifié : la part non sensible du signe ; le concept manifesté par un signifiant ; à distinguer du référent*.

sociologie de la littérature : elle analyse le phénomène littéraire comme un élément de la vie sociale, et se développe dans deux directions principales : elle étudie les rapports qu'une œuvre entretient avec une réalité socio-économique ; ou bien elle analyse les conditions matérielles et culturelles de l'édition, de la diffusion, et de la réception des œuvres littéraires.

structuralisme : courant de pensée qui privilégie dans l'étude des faits humains la description des structures, soit le système que forme un ensemble de phénomènes solidaires les uns des autres.

superposition : méthode de lecture de la psychocritique qui consiste à lire toutes les œuvres d'un même auteur en rapprochant les textes pour faire apparaître, sous des structures voulues, des liaisons inaperçues et inconscientes entre des situations ou des personnages ; donnée comme équivalent de la libre association dans la cure, et différente de la comparaison.

symbole, symbolisme : en linguistique, le symbole est opposé au signe parce qu'il suppose une association stable et motivée de deux unités de même niveau, deux signifiés, ou deux signifiants : on dira ainsi que la « flamme » symbolise l'amour dans les œuvres du XVII^e siècle ; en psychanalyse, le symbole est un mode de représentation figurée indirecte d'un désir inconscient ; il échappe à l'initiative individuelle : un sujet peut choisir parmi les sens d'un symbole, mais non en créer de nouveaux.

théorie de la littérature : connaissance générale de toutes les formes réelles ou possibles, de la parole littéraire et des relations entre elles ; vient du mot grec *theoria* qui désigne la contemplation compréhensive.

vision du monde : la même expression est utilisée par Proust pour désigner l'image du monde propre à chaque artiste et par Lucien Goldmann pour conceptualiser les liens qu'une œuvre de pensée ou une œuvre littéraire entretient avec la société de son temps.

Index

Les noms d'auteurs sont en caractères gras

- Aristote** : 5-10, 73.
 auteur : 3, 23, 24, 34, 38, 43, 52, 56, 67-69, 72, 90, 91, 96, 97, 101, 104, 109, 110, 113, 121, 123.
- Bachelard** (Gaston) : 57, 58.
- Baktine** (Mikhaïl) : 100.
- Balzac** (Honoré de) : 9, 10, 15, 16, 52, 89, 110.
- Barthes** (Roland) : 4, 5, 11, 12, 23, 34, 35, 66, 69, 75, 88, 90, 99, 101, 103, 113, 114, 129, 130, 131.
- Baudelaire** (Charles) : 10, 18, 19, 20, 46, 65, 67, 75-79, 116-118, 129.
 beau : 22, 101.
- Bellemin-Noël** (Jean) : 85, 89, 90, 91, 98, 99, 104, 120-125.
- Bénichou** (Paul) : 33, 51, 53.
 biographie : 24-26, 28, 29, 35, 39, 40, 46, 49, 55.
- Blanchot** (Maurice) : 11.
- Boileau** (Nicolas) : 8, 9.
- Bonald** (Louis de) : 22.
- Borges** (Jorge Luis) : 31, 112.
- Bremond** (Claude) : 80, 81.
- Brunetière** (Ferdinand) : 31.
- Chateaubriand** (François-René de) : 22.
 classicisme : 7-9, 17, 22, 32.
 code : 15, 70, 74, 89, 99, 100, 110, 117, 119.
 communication : 35, 72, 74, 85, 87-89, 108-110, 115, 124.
 condensation : 45, 47.
 connotation : 72, 113.
- Corneille** (Pierre) : 9, 39, 102.
- Delon** (Michel) : 32.
- Derrida** (Jacques) : 85, 86, 87, 96, 132.
 déconstructionnisme : 86, 115.
 dénoter, dénotation : 72, 74, 113.
 déplacement : 45, 95.
 déterminisme : 36, 50.
 doctes : 7.
- Dostoïevski** (Fiodor Mikhaïlovitch) : 100.
- Doubrovsky** (Serge) : 14, 129-131.
- Durand** (Gilbert) : 78, 79.
- Eco** (Umberto) : 112-115, 121.
 écriture : 11, 69, 87, 88, 90, 97, 101, 129, 133.
 élaboration secondaire : 99.
- Erhard** (Jean) : 33.
 esthétique : 7, 110.
- Étiemble** (René) : 3.
 expressivité : 38, 43, 46, 66, 94.
- Flaubert** (Gustave) : 9, 10, 19, 64, 65, 66, 72, 73, 103, 110, 111.
- Foucault** (Michel) : 32, 33, 58, 90.
 forme : 33, 36, 37, 59, 60, 77, 78.
- Freud** (Sigmund) : 44-46, 48, 50, 51, 58, 85, 90, 94, 96-98.
 genèse : 21, 25, 37, 38, 48, 67, 105.
- Genette** (Gérard) : 12, 36, 37, 50, 72-74, 82, 83, 102, 133.
 génie : 9, 25, 66.
 genres : 6, 7, 9, 30, 31, 37, 59, 64.
- Girard** (René) : 51, 52.
- Goldmann** (Lucien) : 52-54.
- Gracq** (Julien) : 12, 16, 18, 19, 45, 102, 124.

- Green** (André) : 96-99, 120.
- Greimas** (Algirolar J.) : 75, 81, 82.
herméneutique : 43, 45, 63.
- Hugo** (Victor) : 9, 31, 52, 104, 119.
idéologie : 16, 33, 35, 43, 51, 88, 89, 102, 103, 110.
- Iser** (Wolfgang) : 114, 121.
- Jakobson** (Roman) : 46, 74-79, 116.
- James** (Henry) : 83, 96.
- Jauss** (Hans Robert) : 110-112, 114.
- Joyce** (James) : 102.
juger, jugement : 3, 10, 69, 132.
- Kristeva** (Julia) : 85, 86, 91-93, 100-102, 129.
- Lacan** (Jacques) : 90, 93, 94-96.
- Lanson** (Gustave) : 13, 19, 22, 23, 25-27, 30, 34, 37, 109, 112, 130.
- Lautréamont** : 16, 88, 102.
- Lejeune** (Philippe) : 37.
- Lemaître** (Jules) : 17.
- Levi-Strauss** (Claude) : 77, 78, 102.
linguistique : 60, 64, 69, 85, 91, 100, 130.
littérature : 5, 6, 10, 11, 12, 22, 23, 55, 64, 66, 71, 73.
littérature personnelle : 37.
- Mallarmé** (Stéphane) : 11, 12, 65, 67, 75, 77, 88, 93.
- Marx** (Karl) : 44, 51, 52.
- Maupassant** (Guy de) : 82.
- Mauron** (Charles) : 43, 46-51, 55, 123.
- Mauzi** (Robert) : 32.
- Meschonnic** (Henri) : 5, 79, 107.
métalangage : 6.
métaphore : 11, 12, 36, 103.
métonymie : 46.
milieu : 23-25, 36, 109.
mimésis : 6.
- Montaigne** (Michel de) : 12.
narrateur : 72, 82, 96, 100.
- Nerval** (Gérard de) : 17, 18.
nouveau roman : 88, 89.
nouvelle critique : 3, 18, 43, 133.
- Novalis** : 64.
œuvre (notion d') : 3, 9, 18, 24-26, 33, 37, 38, 56, 64, 65, 86-88, 109, 112.
- Péguy** (Charles) : 16, 17.
phénoménologie : 43, 57.
- Picard** (Raymond) : 34, 38, 49, 129.
- Picon** (Gaëtan) : 12, 19.
- Pingaud** (Bernard) : 96, 97.
- Poe** (Edgar) : 66, 67, 75, 94, 116.
polysémie : 94, 113, 114, 118.
- Poulet** (Georges) : 55, 57, 83.
pragmatique : 107, 120.
processus primaires : 99.
- Propp** (Vladimir) : 80, 81.
- Proust** (Marcel) : 9, 14-18, 29, 55, 58, 66, 96, 97.
psychanalyse : 14, 43-48, 51, 90, 94, 96-98, 124, 130.
querelle des Anciens et des Modernes : 9.
- Racine** (Jean) : 4, 7, 8, 28, 33-35, 45, 47-50, 52-55, 70, 71, 113-115.
rhétorique : 8, 22.
- Ricardou** (Jean) : 88, 115.
- Richard** (Jean-Pierre) : 55, 57-59.
- Riffaterre** (Michaël) : 78, 108, 115-120.
- Rimbaud** (Arthur) : 9, 88, 91, 124.
romantisme : 9, 32, 55, 65.
- Robert** (Marthe) : 112.
- Rousset** (Jean) : 56, 60, 61, 83.
- Rudler** (Gustave) : 30.
- Sainte-Beuve** (Charles-Augustin) : 5, 10, 12, 23, 24, 26, 28, 29, 35, 39, 49, 67.
- Sartre** (Jean-Paul) : 35, 107, 109, 110.

- Saussure** (Ferdinand de) : 64, 85, 91, 92, 105, 106.
sciences humaines : 14, 35, 38, 130.
sens : 11, 12, 13, 24, 34, 38, 78, 79, 104, 107, 112, 113.
signifiante : 93.
Simon (Claude) : 89.
Spitzer (Léo) : 69-71.
Staël, Madame de (Germaine) : 9, 22, 23, 27.
Starobinski (Jean) : 13, 14, 43, 49, 55-57, 86, 92, 104-106, 130-133.
style : 36, 46, 59, 65, 68-71, 73, 117, 124, 125, 127, 128.
sujet : 24, 38, 57, 63, 85, 90, 105.
texte : 37, 38, 88, 89, 93, 96, 99, 104, 115, 116, 120.
thème : 57-61.
Taine (Hippolyte) : 17, 23-26, 109.
Todorov (Tzvetan) : 36, 71, 74, 129.
Valéry (Paul) : 65-67, 70, 112.
valeur : 3, 132, 133.
vision du monde : 53, 58, 84.
vraisemblance : 6, 72, 88.

Table des matières

<i>Avant-propos</i>	3
1. SITUATION DE LA CRITIQUE	5
<i>La critique et la littérature</i>	5
La critique séparée de la littérature, 5. — L'autorité de la critique, 7. — La littérature insoumise ; naissance de la critique artiste, 9. — Un ou deux langages ?, 11.	
<i>La critique et la lecture</i>	12
Savoir-lire ou la distance critique, 13. — Savoir-lire ou l'éducation du lecteur, 15. — La lecture plus « vraie » que la critique ?, 16.	
<i>Texte</i>	19
2. DU CÔTÉ DE L'AUTEUR : I. LA CRITIQUE HISTORIQUE	21
<i>Principes de l'histoire littéraire</i>	21
« Histoire littéraire » ou « histoire de la littérature » ?, 21. — L'Histoire au lieu de la rhétorique, 22. — De Sainte-Beuve à Lanson : le primat de l'auteur, 23. — L'œuvre-produit, 24. — L'histoire littéraire et l'histoire positiviste, 26.	
<i>Formes et méthodes de l'histoire littéraire traditionnelle</i>	27
La critique biographique, 28. — La critique philologique : principes et utilité des éditions critiques, 29. — L'histoire des écoles et des genres littéraires, 30. — L'histoire des idées et l'histoire des mentalités, 32.	
<i>L'histoire littéraire en question. Essais de redéfinition</i>	34
L'histoire littéraire en procès, 34. — L'approche sociologique de l'his- toire littéraire, 35. — L'histoire des formes, 36. — La critique géné- tique, 37.	
<i>Textes</i>	39

3. DU CÔTÉ DE L'AUTEUR : II. LES HERMÉNEUTIQUES	43
<i>La critique psychanalytique</i>	44
Freud et la littérature, 44. — La psychocritique de Charles Mauron, 46. — De Sainte-Beuve à Mauron, « la vie et l'œuvre », 48. — Le destin de la psychocritique, 50.	
<i>La critique sociologique</i>	51
Freud ou Marx ?, 51. — La critique sociologique : un essai d'interpré- tation historique et sociale des œuvres littéraires, 52.	
<i>La critique thématique</i>	55
Originalité de la critique thématique, 55. — Qu'est-ce qu'un thème ? 58.	
<i>Textes</i>	60
4. DU CÔTÉ DE L'ŒUVRE : I. LA CRITIQUE STRUCTURALE	63
<i>Les fondements esthétiques de la critique structurale : la philosophie de l'œuvre-objet</i>	64
« L'absolu littéraire », 64. — La littérature comme « art du langage », 65. — L'artiste distinct de l'homme, 67.	
<i>La stylistique</i>	68
Qu'est-ce que le style ?, 68. — « Études de style » : la stylistique litté- raire de Léo Spitzer, 69.	
<i>Poétique et sémiotique</i>	71
La notion de « littérarité », 71. — « La fonction poétique du langage », 74.	
<i>Poétique de la poésie</i>	75
Les formalistes russes et la poésie, 75. — La grammaire de la poésie, 76. — Les limites de l'analyse formelle de la poésie : la querelle autour de la lecture des <i>Chats</i> , 78.	
<i>L'analyse structurale des récits</i>	79
La logique des actions, 80. — Le « discours du récit », 82.	
<i>Texte</i>	84
5. DU CÔTÉ DE L'ŒUVRE : II. LA CRITIQUE TEXTUELLE	85

<i>Généalogie de la notion de texte</i>	86
La remise en cause de la notion d'« œuvre », 86. — Influence du marxisme : « la productivité dite “texte” », 88. — Influence du freudisme : qui parle ?, 90.	
<i>Le texte dans la langue</i>	91
Anagrammes et paragrammes, 91. — Vers une psychanalyse du signifiant : le séminaire de Lacan sur <i>La Lettre Volée</i> d'Edgar Poe, 94. — La notion d'« inconscient du texte », 96. — Les méthodes de la textanalyse, 98.	
<i>Texte et intertexte</i>	99
La notion d'« intertexte », 99. — L'intertexte littéraire, 101. — L'intertexte idéologique, 102.	
<i>Texte</i>	105
6. DU CÔTÉ DU LECTEUR	107
<i>L'histoire des lecteurs</i>	108
La « sociologie de la littérature », 108. — L'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, 110.	
<i>La question de l'interprétation des œuvres</i>	112
L'« œuvre ouverte », 112. — Les « limites de l'interprétation », 114.	
<i>Analyse formelle et théorie de la lecture</i>	115
L'« archilecteur » de Michaël Riffaterre, 115. — La « partition » du texte, 117. — Lecteur abstrait ou lecteurs réels ?, 119.	
<i>Textanalyse et pragmatique</i>	120
L'« inconscient du texte » et la lecture, 120. — La notion d'« interlecture », ou la créativité de la lecture, 122. — L'engagement du critique avec son lecteur : pour une nouvelle définition de l'acte critique, 124.	
<i>Textes</i>	124

Conclusion	129
Bibliographie sélective	135
Glossaire	139
Index	145
Table des matières	147
Table des textes	151

Table des textes

Les fonctions de la critique selon Baudelaire	19
Comment écrire une biographie d'écrivain ?	39
Littérature et biographie	40
Qu'est-ce qu'un thème ?	60
Le style : une technique ou une « vision du monde » ?	84
Du bon usage des anagrammes	105
La lecture plurielle	126
Les critiques et leurs lecteurs : le style de la critique	127