

Introduction aux méthodes de la critique littéraire

Sous la direction de Ilona KOVÁCS

Par

Tímea GYIMESI
Ilona KOVÁCS
Péter BALÁZS

I. LA NOTION DU TEXTE ET LES MANUSCRITS. **L'HISTORIQUE DES EDITIONS SCIENTIFIQUES ET LA** **PLACE DE LA CRITIQUE GENETIQUE DANS LA THEORIE** **DU TEXTE**

I *La notion du texte.*

Oralité et écriture.

Le concept d'œuvre semble être lié à l'écriture, puis le mot même (étym. *texte*: lat. *tissu*) désigne un tissu de signes. Pourtant, l'oralité constitue une forme substantielle des œuvres et la survie est assurée par la tradition orale (*le bouche-à-oreille*). Il ne faut pas oublier que toutes les cultures humaines ont commencé leur vie sans les moyens de transmission fournis par l'écriture et plus tard, les médias. Dans toutes les sociétés, à l'origine, le stockage se faisait par la mémoire individuelle et collective et il existe toujours des sociétés (en Afrique par exemple) qui n'utilisent pas l'écriture pour transmettre leurs connaissances de générations en générations. Avant l'invention et la diffusion des écritures ou sans le moyen de celles-ci, les sociétés forment des méthodes qui constituent la tradition orale. Celle-ci concerne des systèmes socioculturels comprenant des faits culturels très divergents et très différents, mais les modes de communication et de mémorisation qui ont été héritées pendant des siècles ont certains traits communs. Il faut pourtant toujours tenir compte du fait que les recherches sont limitées dans ce domaine et les connaissances actuelles s'avèrent bien conjecturales.

Pour commencer, il faut délimiter le champ couvert par la tradition orale qui englobe des phénomènes aussi hétérogènes que les généalogies, le savoir sur les droits de propriété, la poésie (ou en général la littérature orale) et les rituels de toutes sortes, puis les techniques et méthodes acquises par les générations successives. Ainsi, la tradition orale renvoie toujours et nécessairement au passé et assure le lien entre les générations qui se relayent. Il existe une notion restreinte de cette oralité qui ne comprend que les énoncés qui se rapportent explicitement au passé: mythes de fondation, légendes historiques, contes et poèmes sur l'origine et les chroniques qui fixent la succession des familles et des dynasties. Selon une notion plus vaste de la tradition orale, cette restriction n'est pas pertinente, vu que l'héritage légué par les chants et par la parole ne distingue pas entre contes et faits historiques, mythes, rites et coutumes, il faut donc prendre l'expression dans une acception très large.

Il est impossible d'approcher la problématique de la tradition orale sans une pluridisciplinarité fondamentale, puisque bon nombre de sciences contribuent à apporter là-dessus des connaissances et des hypothèses qui sont parfois contradictoires entre elles et il n'existe pas de synthèse admise sur les caractéristiques communes de ces cultures. Les disciplines de base pour l'étude des sociétés ayant une tradition orale sont l'ethnographie ou l'ethnologie, l'histoire, l'anthropologie structurale, la linguistique et la théorie littéraire qui apportent des éléments qui ne sont toutefois pas intégrés dans une théorie unique ou unifiée.

Les recherches sont orientées selon deux grandes voies principales, l'une se concentre sur le processus de transmission de certaines connaissances et pratiques, l'autre étudie les produits du processus qui composent la culture de telle ou telle communauté. Selon Pascal

Boyer¹ ce deuxième type de recherches a été jusqu'ici privilégié par les ethnologues et les historiens, ce qui a mené à une situation paradoxale: « ...alors qu'on dispose d'hypothèses nombreuses, riche et variées quant au contenu et à l'organisation des traditions orales, il n'existe que fort peu de travaux sur le phénomène même de la transmission orale ainsi, les spécialistes qui formulent des hypothèses universelles sur des phénomènes tels que l'universalité de certaines structures narratives n'ont pas essayé de les relier systématiquement aux contraintes de la transmission orale des récits. »²

Du point de vue littéraire, c'est le manque de toute version « originale » (par conséquent unique et authentique) qui importe le plus, puisque la multiplicité des variantes et l'existence plurielle domine par cette diversité des versions dont aucune ne prévaut sur les autres. Cette optique qui contredit toute notion de texte statique, immuable, ne se faisait pas valoir dans l'Europe du XIXe siècle quand on a commencé à noter le folklore, qu'il s'agisse de chant, de poèmes épiques et lyriques ou de danse. Par conséquent, les épopées notées à cette époque-là ont privilégié une seule version de l'œuvre qui existait pourtant dans la réalité à travers une variance infinie. En principe, ces éditions doivent donc être reconsidérées de nos jours, même s'il est devenu entre-temps impossible de remonter aux sources et de les transcrire différemment.

L'usage même du terme « littérature » est problématique concernant l'ensemble des compositions qu'on désigne par le terme « littérature orale » et qui va des mythes d'origines aux épopées et à la poésie lyrique, y compris les paroles des poèmes chantés, les proverbes, les énigmes et les formules incantatoires. Il faudrait faire abstraction de l'idée de l'écrit qui implique des lettres (des caractères) pour leur assurer une survie et qui implique une projection rétrospective de l'écriture sur la parole, dans tous les sens du mot. Il faudrait réexaminer également la pertinence des notions élaborées pour les cultures écrites, telles que « littérarité », auteur, œuvre, style, genres, etc. Il est probable, mais reste à démontrer, ce que Pascal Boyer formule ainsi : « La plupart des catégories fondamentales de l'analyse littéraire perdent, en effet, leur pertinence lorsqu'on aborde la littérature orale. »³

Ainsi il faut sûrement renoncer à la relative stabilité supposée par le terme d'*œuvre* qui suggère une forme achevée, attribuée la plupart du temps à un auteur connu et nommé. On a affaire là à des formes fixées, figées par le manuscrit ou l'imprimé tandis que les ethnologues ne rencontrent que des versions se rapportant à un sujet analogue dont les récits évoluent d'une récitation à l'autre et dont ils ne peuvent jamais annoter qu'une seule version. Malheureusement, pour décider si parmi des variantes se rapportant à un sujet analogue (ou directement au même sujet) où les modifications dépassent la limite de la variation et constituent une nouvelle œuvre, on ne dispose pas de formules ou de règles évidentes. De même, la notion d'auteur, relativement bien définie pour les littératures écrites, ne fonctionne plus en passant dans le domaine oral, puisque les créateurs qu'on peut nommer « récitants » ne font pas que de reproduire une œuvre toute faite, mais ils récitent et recréent en même temps. Ainsi il faut les approcher d'une manière toute différente, puisque la notion d'auteur ne s'applique pas à ce genre de création, à cause de l'intervention complexe de ces créateurs anonymes qui assurent à la fois la création et la diffusion. La sélection collective qui lègue certaines *œuvres* et laisse tomber dans l'oubli d'autres, puis la grande variabilité de chaque réalisation individuelle, même au cas d'un seul et même récitant, empêche qu'on applique

¹ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia universalis, A. Michel, 1997, article « Tradition orale », pp. 511-518.

² Ibid. p. 511.

³ Ibid. p. 514.

mécaniquement les notions de la littérature écrite à la tradition orale. Parmi les travaux des scientifiques portant sur les sociétés vivant avec une culture orale exclusivement, p. ex. des tribus africaines, il faut mettre en relief l'activité de Jack Goody et ses principaux ouvrages sur la problématique.⁴ Jack Goody applique les critères de l'ethnographie, de la linguistique et de la théorie littéraire pour établir des modèles culturels pour l'oral et c'est lui qui a modelé avec le plus de probabilité le fonctionnement des cultures orales.

Pascal Boyer cite deux grands spécialistes des épopées homériques, Milman Parry et son disciple, Albert Lord qui sont parvenus, eux aussi à des résultats durables dans les hypothèses relatives aux modes de survie des cultures orales. C'est Milman Parry qui a décrit la fonction des épithètes stéréotypées chez Homère dans la mémorisation du poème : « Les formules ainsi constituées pouvaient, en effet, servir d'autant de „chevilles” fort utiles pour un poète qui devait composer les vers à *mesure qu'il les chantait*, et qui était donc obligé de combiner sur-le-champ les exigences de la narration et celle du mètre et de la prosodie. »⁵ Parry a réussi à émettre une hypothèse plus générale aussi sur les mécanismes de création dans l'oralité, une hypothèse hardie qui veut que dans ce domaine, la distinction entre composition et récitation n'ait pas de sens. Selon ces deux grands philologues classiques cités, ces deux aspects qui sont dissociés dans la littérature écrite, sont étroitement combinés dans la composition orale, « qui consiste en l'association, au moment même de l'énonciation, de deux séries de représentations préexistantes: un canevas narratif, lui-même sans doute réorganisé constamment en cours de route, et un ensemble de contraintes métriques et prosodiques. »⁶ Les deux hellénistes ont essayé de vérifier la valeur de leurs hypothèses parmi les récitants modernes, comme les „gouslars” en ancienne Yougoslavie et ont démontré que dans les expériences modernes, on retrouve encore l'usage des formules toutes faites comme élément constant de la poésie orale de tous temps et de tous pays.

Pareillement, il faut revoir de fond en comble les idées faites sur la création dans le domaine de l'écrit et de l'oral, puisque le poète oral ne part jamais de l'idée d'une œuvre entière, mais doit construire son récit chanté à partir d'épisodes particuliers, avec l'aide d'un répertoire de formules fixées à l'avance. C'est au cours de la récitation qu'il improvise sur la base d'un canevas très peu fixé, en y intégrant les épisodes projetés et en adaptant les unités narratives aux exigences métriques de son chant. L'oralité n'implique pas ainsi un art de pure répétition, mais un art de combinaison instantanée qui fait appel à une capacité cognitive exceptionnelle. Cet art ne fonctionne que sur la base d'un trésor collectif, dans lequel plusieurs récitants peuvent puiser pour construire leur chant à partir de ces pièces détachées et en quelque sorte préfabriquées. L'originalité de l'invention n'est donc pas la propriété d'une seule personne, mais plutôt celle d'une communauté et d'une culture dont les éléments sont constamment réactualisés dans les performances concrètes. L'oral doit donc assurer une continuité des sujets, des personnages et des formules à travers les modifications perpétuelles. Notamment, Jack Goody a mis en évidence des décalages entre deux versions d'un même mythe fondateur⁷ qu'il a recueilli deux fois, mais à vingt ans de distance. La comparaison des éléments constants et des variations montre bien comment l'impression de

⁴ Goody, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éd. de Minuit, 1979. ; (dir. par Goody) : *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge (G.B.), Cambridge Univ. Press, 1968. ; *Graines de paroles*, mélanges offerts à G. Calame-Griaule, Paris, CNRS, 1989.

⁵ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, article « Tradition orale », p. 515.

⁶ Ibid. p. 515.

⁷ Chez les LoDagaa (Ghana)

continuité est produite chez les auditeurs par la combinaison des deux sortes de composantes plutôt que la répétition mécanique d'un récit déterminé.

Cette incertitude ou instabilité de la notion d'œuvre, de composition et d'auteur réapparaîtra lors de l'ère de l'écriture aussi, notamment dans la tradition médiévale. L'humilité des moines scribes de manuscrits devant le texte sacré, les pousse à diminuer leur importance personnelle par rapport au texte considéré comme révélé, donc sacré et immuable. Le même phénomène se produit sur le plan de la littérature sécularisée aussi, mais là il résulte d'autres facteurs. Comme le résume Bernard Cerquiglini dans *l'Eloge de la variante*⁸ : « Tout, dans l'inscription littéraire médiévale, paraît échapper à la conception moderne du texte. »⁹ Non seulement l'absence de toute ambition à une quelconque originalité dans le domaine ecclésiastique, qui distingue cette littérature manuscrite de celle que nous appelons moderne, mais tout un ensemble de traditions diverses dans la sphère laïque coïncident pour lui donner un profil spécial. C'est la pluralité des voix qui caractérise selon Cerquiglini cette production: « Composition orale de certaines chansons de geste (pour autant que ce genre ne mime pas, à l'écrit, les formules et procédés de l'« orature »); étape de transmission orale de certains textes (fabliaux, par exemple) intervenant au cœur de la transmission manuscrite; dictée au scribe (sans parler de la « dictée interne » que peut constituer la mise en écrit lente de ce qu'on a lu, d'ailleurs sans doute à haute voix); lecture conviviale et quasi-professionnelle de presque toute cette littérature ... »¹⁰

Ce qui en résultera, sera « une variance essentielle » qui ne se laisse pas facilement fixer par les contraintes du livre imprimé à partir du XVe siècle. Cerquiglini trouve que l'ère des ordinateurs, où on peut regarder simultanément plusieurs textes sur le même petit écran, convient mieux à la reproduction de cette littérature manuscrite que le livre. Choisir une seule variante par ex. dans la première production littéraire de langue française pour la confier à l'imprimerie, équivaut, comme dans l'oralité, à appauvrir considérablement l'œuvre, dans son passage du manuscrit au livre. Pour diminuer les pertes, pour cette forme d'écriture aussi, il reste à inventer de nouvelles formes de survie et de conservation : « Non encore serrée au carcan des formes instituées de l'écrit (auteur comme origine tutélaire, stabilité textuelle, etc.), dont nous avons vu combien elles étaient tardives, cette littérature donne à voir, de façon exemplaire, l'appropriation euphorique par la langue maternelle du geste qui la transcende.

Cette appropriation se traduit par une variance essentielle, dans laquelle la philologie, pensée moderne du texte, n'a vu que maladie infantile, désinvolture coupable ou déficience première de la culture scribe, et qui est seulement un excès joyeux.¹¹

Les supports de l'écrit avant l'invention de l'imprimerie

Deux professeurs de l'Université de Californie, Richard H. et Mary A. Rouse ont résumé de façon excellente l'histoire des supports de l'écrit durant les sept siècles de la littérature manuscrite¹² jusqu'à l'invention de l'imprimerie (1434) et le début de la galaxie Gutenberg. Ils désignent deux principaux supports de l'écrit pour cette période: la tablette de cire et le livre manuscrit. Pour voir la relation entre le texte et les procédés d'écriture qui diffèrent selon les

⁸ Paris, Seuil, 1989.

⁹ Cerquiglini, op.cit. p. 43.

¹⁰ Ibid. p. 42.

¹¹ Ibid. p.42.

¹² In *La Naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989. pp. 89-101. : *Sept siècles de littérature manuscrite*.

matériaux utilisés, il faut analyser les propriétés de chaque support. Pour la cire, ils citent une énigme de Saint Aldhelme, du VIIe siècle, qui décrit dans le détail le processus de la fabrication, mais sous forme de devinette:

Des abeilles chargées de miel je tire mon origine,
Mais mon habit me vient de la forêt ;
Mon dos robuste provient de la chaussure. Une pointe de fer
Par d'ingénieuses sinuosités traça un beau dessin
De longs sillons onduleux comme ceux de la charrue.
Du ciel au champ descend semence ou nourriture
Qui s'épanouit au centuple en gerbes fécondes.
Hélas, la récolte que produit cette sainte moisson
Peut être anéantie par des armes cruelles.¹³

Il faut relever le fait que l'inspiration divine et la matérialité des traces paraissent indissociables dans les images du vers qui définit toutefois concrètement la source de la tablette et celle du cadre sur lequel elle était fixée. On doit imaginer la lenteur d'une telle écriture pour se rendre compte des problèmes de correction et de réécriture. Le geste physique de l'écriture devait être plus proche aussi du corps que dans les périodes suivantes où le papier facilitait déjà le renouvellement du support.

Les auteurs savants délimitent la période d'utilisation de la cire comme base de la conservation des écrits entre l'âge ancien et le XVIe siècle. C'était aussi le matériau qui était utilisé dans les écoles des scribes. Comme ce matériau était cher, l'usage et la récupération s'en imposaient. Évidemment, cet état des faits ralentissait le processus de l'écriture et déléguait plus de travail à la réflexion précédant le geste d'écrire.

L'étymologie du verbe *dictare* et le statut de la dictée doivent être impérativement évoqués ici, comme des conditions déterminant la production des écrits. Le verbe en question se référait à la composition des textes et à la réflexion de l'auteur qui précédait l'acte de dicter. Le Nouveau Dictionnaire Étymologique¹⁴ de Larousse donne encore ce même sens pour le XVe siècle français aussi, disant que le verbe latin *dictare* signifiait surtout *composer*. Les exemples donnés vont de 1190 au Xve siècle, et l'origine du verbe est le fréquentatif du verbe *dicere*, *dire*. La même racine a donné plus tard *dictée* (à partir du XIIe siècle) et *dictature* (première apparition du mot au sens de „magistrature extraordinaire chez les Romains”: 1422). La dictée avait donc joué un rôle important dans la composition des textes.

Pour l'Antiquité, nous avons plusieurs témoignages qui montrent le processus exact de la production des œuvres de cette manière, dont Pline le Jeune qui avait noté sur les méthodes de travail de son oncle, Pline l'Ancien. Selon le neveu, ce dernier ne cessait pas de réfléchir et d'occuper son esprit. Il se faisait lire des livres pendant ses repas, et dictait ses pensées relatives aux lectures à des scribes qui prenait des notes. Il ne suspendait le travail durant ses séjours en province que pour la durée des baignades, et même en voyageant, il se faisait accompagner par ses scribes auxquels il dictait. En hiver, ceux-ci se protégeaient par des gants pour pouvoir noter ce que leur maître leur dictait. A Rome il se faisait transporter pour les mêmes raisons en chaise à porteurs.¹⁵ Au Moyen Age aussi, le procédé d'élaboration des textes partait de la parole, puis on fixait l'œuvre sur une tablette et en un troisième temps, on la transcrivait sur un parchemin,

¹³ Cité d'après „Le Livre d'Exeter”, publié par L. K. Shook, in *Essays in Honor of Charles Pegis*, Toronto, J. R. Donnel, 1974. p. 231. Enigme n°32.

¹⁴ Auteurs: Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterrand, Paris, Larousse, 1964.

¹⁵ Cf. Ifjabb Plinius, *Levelek* [Lettres] Budapest, Európa, 1981, p. 76.

comme le note Raban Maur, un auteur du IXe siècle qui commentait l'Évangile de Saint-Mathieu: „Je fus les trois à la fois: dictator, notarius et librarius...”¹⁶ Celui qui avait créé le texte dans sa tête, s'appelait *dictator*, celui qui l'avait noté sur une tablette de cire, était *notarius*, et l'auteur de la mise au net, transférée sur un parchemin, *librarius*. Ainsi, la tablette de cire qui était facile à effacer et à être récupérée comme support servait de bloc-notes et de brouillon avant le passage au parchemin, matériau plus précieux et plus difficile à réutiliser. Sa fonction ne se bornait tout de même pas à cet usage, puisque nombreuses enluminures montrent d'autres possibilités d'utilisation aussi. Les auteurs de l'article déjà cité évoquent des sources qui témoignent de la fonction des tablettes pour la dictée. Ils se réfèrent notamment à la biographie du pape Grégoire Ier (ayant vécu au VIe siècle) écrite par Paul Diacre au IXe siècle qui dictait ses œuvres à son secrétaire qui consignait tout sur des tablettes. Le même processus est souvent représenté dans des manuscrits contenant les œuvres de ce pape.¹⁷ Selon les mêmes auteurs, les cires étaient employées dans l'enseignement et servaient à l'exercice des élèves dans l'apprentissage des caractères sous la surveillance des maîtres. A côté de la fonction rédactionnelle et scolaire, ils mentionnent encore un usage spécial qu'ils qualifient de „sténographique”: „...au XVe siècle, le copiste italien Benedetto était réputé pour pouvoir noter sur ses tablettes un sermon de saint Bernardin de Sienne et le transcrire aussitôt sur parchemin”.¹⁸

En ce qui concerne l'effet de ce support sur la rédaction des œuvres, il est difficile d'en estimer l'importance véritable, mais il est évident, vu la petite taille et le nombre des tablettes disponibles, qu'ils devaient pousser au laconisme. A en juger par la dénomination (*pugillares*, c'est-à-dire „de la taille du poing”), elles devaient être petites. Par conséquent, le nombre restreint et les dimensions du support devaient imposer la concision aux auteurs. Les Rouse citent Quintilien qui approuve les contraintes des tablettes pour apprendre à resserrer l'expression: „Les cires ne doivent pas être trop grandes. J'ai connu un étudiant trop zélé dont les compositions étaient trop longues parce qu'il écrivait en fonction du nombre de lignes disponibles et cela malgré de nombreuses admonestations. Mais lorsque ses tablettes ont été remplacées par des cires plus petites, le problème a été résolu.”¹⁹ On peut faire allusion à saint Jérôme également qui avait renoncé à faire des commentaires compliqués et approfondis sur le livre d'Isaïe, en raison du manque de place sur ses tablettes.²⁰ Il ressort de ses commentaires qu'il travaillait, lui aussi, à l'aide de la dictée. Il existe d'autres témoignages où l'auteur se réjouit, par contre, de l'abondance de la place disponible pour pouvoir noter tous ses couplets projetés sans avoir besoin d'effacer en travaillant.²¹

Les Rouse concluent de tous les exemples cités (dont les *Décades* de Tite-Live) qu'une corrélation existe sans aucun doute entre les conditions matérielles de l'écriture et l'expression proprement dite: „Dans l'Antiquité, une fois fixé le nombre des lignes par colonne et le nombre de mots par ligne qui convenaient à un scribe professionnel, les auteurs prenaient soin de commencer et de finir une division de leur texte à l'intérieur d'une colonne, afin d'éviter au lecteur de perdre le fil en passant d'une colonne à l'autre.”²² La pratique médiévale respectait

¹⁶ Cité dans l'article des Rouse, p. 90.

¹⁷ Ibid. p. 92.

¹⁸ Ibid. p. 92.

¹⁹ Ibid. p. 93.

²⁰ Ibid. p. 93.

²¹ Les Rouse citent le cas de Baudri de Bourgueil, poète du XIe siècle, ayant noté 112 couplets sans s'arrêter pour effacer. Ibid. p. 93.

²² Ibid., p. 93.

pareillement les dimensions données des pages constituées par les tablettes et considérait les deux pages ouvertes d'un manuscrit comme une unité dans le message destiné aux auditeurs et/ou lecteurs. Des poèmes témoignent également de l'attachement des auteurs à leurs tablettes, comme on verra plus tard une sorte d'amour envers les machines à écrire ou les ordinateurs, ce qui contribue à faire de la cire et du stylet une métaphore pour exprimer une formulation donnée aux idées personnelles: „En définitive, la tablette de cire a exercé son influence sur les formes du graphisme comme sur celle de la composition, elle a été intimement associée au processus de la création littéraire et lui a fourni jusqu'aux métaphores pour le figurer.”²³

La notion de manuscrit et l'acte de copier

Il est évident que la notion de manuscrit diffère selon les époques, les supports et les moyens de transmission. On distingue donc des types de manuscrits selon les disciplines, comme la philologie classique, les études médiévales et la philologie moderne. Avant l'invention de l'imprimerie, il est en fait illogique de parler de manuscrits, puisque tout existe sous forme manuscrite et il faudrait distinguer livre manuscrit et livre imprimé à l'âge ancien. Pour les médiévistes aussi, l'œuvre naît et survit sous forme de variante (cf. Cerquiglini) et ils ignorent ou trouvent non pertinent la notion de « manuscrit original ». La meilleure synthèse sur les manuscrits anciens et médiévaux est due à Alphonse Dain²⁴ qui passe en revue tous les problèmes de codicologie et de paléographie. Il s'occupe du problème des originaux et des exemplaires détériorés, mais il représente une prise de position de philologue classique, donc du point de vue de la notion du texte, il n'apporte aucune nouveauté. Ce sont les philologues modernes qui ont inventé en fait le concept de l'original qui se détériore à travers le temps, et ont élaboré les méthodes de la restauration de l'original authentique.

Dans ce domaine, c'est Karl Lachmann (1793-1851) et la stemmatologie qui méritent d'être étudiés de plus près. Lachmann, philologue classique et moderne à la fois, avait publié des textes en haut et moyen haut allemand, en latin et en grec. Il avait travaillé à l'édition du *Nouveau Testament* dans le respect d'un original supposé (grec) qu'il fallait rétablir. Théoriquement, il s'appuyait sur la notion du texte de base qu'il faut rétablir en supprimant ou corrigeant les détériorations apportées par la transmission des textes. Il a publié le *Nibelungen lied* aussi et quelques grands textes classiques de la littérature allemande²⁵ : en 1826, *Walter von der Vogelweide* (1827), *Iwein*, un récit de Hartmann von Aue (en 1843). Le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach et des classiques gréco-latins, notamment Properce (1816) et Lucrèce (*De Rerum Natura*, 1850). Il avait rédigé des études théoriques sur la prosodie et le vers en haut allemand.²⁶ En somme, il incarne le prototype de l'éditeur scientifique conservateur qui établit une hiérarchie rigoureuse dans les sources qu'il illustre par une généalogie des textes. C'est lui qui a introduit la visualisation des rapports existant entre les différences sources textuelles à travers les *stemmes* (*stemma codicum*) et sa méthode est appelée la *stematologie*.

En règle générale on peut ainsi considérer comme base de la philologie, et classique, et moderne, la téléologie du rétablissement d'un état présumé parfait et fini, nommé *texte de base*, *Urtext*, *copy-text*, etc. D'où la hiérarchie et la subordination des sources à ce présupposé original.

²³ Ibid. p. 94.

²⁴ Dain, Alphonse, *Les manuscrits*, Paris, Société d'édition « Les Belles-Lettres », 1949.

²⁵ Ulrich von Lichtenstein *Frauendienst* von Theodor von Karajan ; hrsg. von Karl Lachmann (éd. fac-similé de l'édition de '841, Berlin) Hildesheim- New York, G. Olms, 1974. Contient les textes de "Vrouwen dienst" et de "Der vrouwen buoch" en moyen haut allemand.

²⁶ *Über althochdeutsche Prosodie und Verskunst*, en 1823-24.

Cette conception de la *restauration* des textes correspond parfaitement à celle qui a été élaborée dans les beaux-arts, qu'il s'agisse d'architecture, de sculpture ou de peinture (dessins, croquis, etc) où une même présupposition d'un état parfait présumé guide la main pratique et qui semble autoriser les restaurateurs à la *constitution* d'œuvres toutes nouvelles sur cette base, sous prétexte de *reconstitution*. Tout l'arrière-plan philosophique du rapport théorique et pratique du XIXe siècle aux époques antérieures, mais surtout au romain et au gothique, mériterait une analyse approfondie, mais ici nous nous contenterons de constater les analogies dans la conception des œuvres d'art (textes littéraires ou créations de beaux-arts). Comme toutes les sciences du XIXe siècle, la philologie aussi plonge ses racines dans les sciences naturelles et la métaphore botanique, organique (l'arbre des manuscrits vu et représenté comme arbre généalogique) illustre bien l'évolution de la culture, mise en parallèle avec celle de la nature: arbres et arbre généalogique des manuscrits, naissance et mort des ouvrages, résurrection par l'édition et la conception du changement prise dans le sens de la corruption. La *dégénérescence* présumée et par conséquent constatée des sources supposées *pures* traduit une idée de maladie où il faut intervenir. S'il y a maladie, il faut la guérir, par l'opération radicale ou même le remplacement des parties *détériorées* et le travail de l'éditeur scientifique est compris comme un travail de restauration pour arriver à la forme pure, non corrompue, parfaite, à l'état idéal du Texte. Le caractère illusoire de cette conception organique se montre clairement si l'on pense que les originaux présumés parfaits ne sont pratiquement jamais disponibles et que dans le cas des œuvres folkloriques, ils n'ont jamais existé (et ils ne peuvent pas non plus exister).

Rédiger et dicter

La pratique de la dictée qui devait être très courante à l'Antiquité et jusqu'à l'invention de l'imprimerie ne devait pas se perdre durant les siècles qui ont suivi le Moyen Age non plus, comme j'ai tenté de le prouver moi aussi, dans mes recherches sur les manuscrits d'un prince hongrois, François II Rákóczi qui avait rédigé (et/ou dicté) des œuvres en trois langues: latin, français et hongrois. Le fait qu'il ne reste que très peu de mots (pour la plupart des signatures ou des corrections) ou de phrases autographes de ce prince, m'a poussée vers l'hypothèse selon laquelle ses manuscrits autographes n'ont pas été perdus, mais ses œuvres ont toujours été essentiellement transcrites par des copistes sous la dictée du prince. Le point de départ de cette hypothèse était la déformation des noms de personne et de lieux, mieux connus du prince que de ses secrétaires français et étrangers qui les ont segmentés selon leur langue natale (essentiellement le français), produisant ainsi des mots monstres et des noms de lieux fantasques dans les *Mémoires* du prince. Ce qui montre que les déformations ne devaient pas se produire sous la plume de l'auteur, c'est que le livre imprimé à la Haye en 1739 sous le titre de *Révolutions de Hongrie (...)* rétablit les lectures correctes, d'après un manuscrit qui porte les corrections autographes du prince, justement pour ce genre de fautes.

A ce propos, j'ai essayé d'analyser le rôle de la lecture intérieure dans tout acte d'écriture, qu'il s'agisse de la rédaction d'un texte original ou de la copie d'un texte d'autrui. Il me semble que la lecture intérieure joue toujours un rôle magistral et inévitable et produit ainsi une dictée intérieure qui contrôle magistral et inévitable et produit ainsi une dictée intérieure qui entraîne aussi des conséquences pareilles à la copie dans la rédaction de tout texte d'auteur aussi. Je pense ici aux variantes involontaires que tous les auteurs produisent sans le vouloir lors de la mise au net de leurs propres brouillons.

La notion d'auteur, comme le processus de rédaction, étant fondamentalement différents au Moyen Age et durant les époques suivantes, on doit consacrer un paragraphe à la notion du texte médiéval. Les auteurs médiévaux marqués par un sentiment d'humilité devant Dieu et leurs

propres prédécesseurs et maîtres, ont tendance à s'effacer dans leurs œuvres, au lieu de se mettre en avant. Ils passent souvent sous silence leur nom ou proposent des énigmes pour le faire deviner par les quelques élus qui arriveront à trouver la clé. Cette attitude changera fondamentalement à partir de la Renaissance, mais la notion moderne d'auteur sera surtout marquée par le romantisme et les théories romantiques de la création pour aboutir à la mort de l'auteur au XXe siècle, analysé magistralement par Roland Barthes, puis par Michel Foucault.²⁷

Face à un texte, celui de la Bible, qui est considéré comme suite de la révélation de la parole divine, un sentiment d'infériorité et un respect absolu s'imposent pour l'auteur médiéval, renforcé par la hiérarchie ecclésiastique fondée sur ces mêmes sentiments. L'attitude prise face aux auteurs païens de l'Antiquité renforce cette position envers tous les textes ayant une autorité. C'est cette position de subordination qui fait que la variance caractérisera les manuscrits médiévaux.

La galaxie Gutenberg

L'invention de l'imprimerie par Gutenberg en 1434 a marqué un tournant décisif dans l'évolution de la notion du texte, mais ce changement est moins brusque qu'on ne le supposerait. L'habitude de copier et d'écrire à la main survit à la diffusion du livre et subsiste parallèlement à d'autres formes de textes. Je cite des exemples de ma propre pratique pour démontrer que l'habitude de reproduire des livres a persisté après la sortie des manuscrits sous forme imprimée : les *Mémoires* de François II Rákóczi ont été publiés à titre posthume en 1739 à la Haye, dans une série intitulée *Histoire des Révolutions de Hongrie*, mais malgré ce fait, nous connaissons une traduction latine manuscrite de la fin du XVIIIe siècle et d'autres copies manuscrites qui ont été couchées sur papier après la parution du livre. D'autres exemples pourraient être cités même du XIXe siècle ou du début du XXe siècle où des lecteurs s'approprient une œuvre en la recopiant de leurs propres mains. J'avais entendu dire une histoire assez émouvante sur une bonne venue de Transylvanie travailler en Hongrie. La famille Csanádi qui l'a employée à Budapest a remarqué avec stupéfaction que la jeune fille recopiait tout un roman, sa lecture préférée, de Mór Jókai. Ils ont tout de suite offert à la bonne de lui acheter un exemplaire du livre qui était disponible dans le commerce, mais celle-ci a fermement refusé en disant qu'avec un livre, elle n'aurait plus le sentiment de posséder l'œuvre, ce que lui procure la réécriture personnelle.²⁸ Ces histoires semblent suggérer que le caractère impersonnel, mécaniquement reproductible, de la composition typographique soit un obstacle entre auteur et lecteur, et que l'écriture, l'effort personnel de reproduire le texte abolisse cette distance. C'est ce geste d'appropriation qu'évoque l'hommage de Péter Esterházy au XXe siècle : Le jeune écrivain a offert, en guise de cadeau d'anniversaire, un manuscrit miniaturisé d'un grand roman²⁹ de son maître, Géza Ottlik, transcrit sur la même feuille, de sa propre écriture.

Sur d'autres plans, le manuscrit garde pleinement son statut et sa raison d'être : il suffit de penser aux journaux intimes qui sont tenus au jour le jour à partir de la fin du XVIIIe siècle, mais ne sont publiés que vers le début du XXe siècle. La plupart des journaux intimes ne sont même

²⁷ V. l'article Über althochdeutsche Prosodie und Verskunst, 1823-24, magistral, fondateur de la problématique moderne, de Roland Barthes: La mort de l'auteur" (copyright: Mantéia, 1968), repris dans *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 3 vol. t. II, pp. 491-495, puis celui, tout aussi important de Michel Foucault: „Qu'est-ce qu'un auteur ?", in *Bulletin de la société française de philosophie*, n° 63, 1969, pp. 84-88, repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. I. pp. 789-783.

²⁸ L'histoire m'a été racontée par Béla Stoll qui connaissait toute la famille.

²⁹ Il s'agit du roman intitulé *Iskola a határon*.

jamais publiés, et gardent pourtant leur importance dans la production privée des textes.³⁰ Parallèlement à la crise de l'oralité dans la civilisation occidentale aux XVIII-XIXe siècles, l'importance de l'écriture augmente et le statut de l'écrit prend une importance énorme. La disparition de l'aristocratie et de la société féodale fondée plus sur la parole que le capitalisme qui produit une masse d'écrits comme gage de sécurité, l'exode rural vers les villes en Occident à l'époque désignée, avec pour conséquence la disparition des communautés villageoises agricoles ont entraîné la transcription des œuvres vivantes sous forme orale durant les XIXe et XXe siècles : musique, littérature, danse, etc. En vue de sauvegarder cette culture en voie de disparition dans les conditions urbaines des grandes villes, il fallait transcrire toute une culture orale ayant jusque-là survécu grâce au bouche-à-oreille. Cette transformation, dont il est difficile de surestimer les effets durables, a provoqué un passage de l'oreille à l'œil, la forme auditive disparaissant au profit de la visualité. Le texte est devenu un objet visuel, reproductible comme tout objet visuel (beaux-arts ou plans faits sur papier) et traité comme tel.

Ainsi l'écriture est devenue une garantie (illusoire) de stabilité et de sécurité. On peut supposer que c'est le changement de contexte sociohistorique (évolution parallèle dans toute la société entre le féodalisme et la société aristocratique fondée sur l'honneur et la parole vers le capitalisme, la société bourgeoise, industrielle basée sur une légalité couchée sur papier et garantie par des institutions (Etat et Eglise),³¹ qui a transformé de fond en comble la conception occidentale du texte écrit, présumé désormais délébile, incorruptible, donc durable. Il est vrai que le XXe siècle apportera un renouveau de l'oral (des médias) par rapport à l'écrit, mais Roland Barthes a toutefois raison d'insister sur le fait que le texte est doté de pouvoirs nouveaux lors de son évolution historique :

« ...le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie. La notion de texte est donc liée historiquement à tout un monde d'institutions: droit, Eglise, littérature, enseignement; le texte est un objet moral en tant qu'il participe au contrat social; il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange, il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence) : la sécurité. »³²

L'évolution de la philologie moderne vers une notion moderne du texte

La critique de la genèse en France

Le courant qu'on peut qualifier à juste titre de « critique de la genèse » a connu un essor déjà au début du XXe siècle en France, dans l'activité éditoriale des fondateurs de l'histoire littéraire, Gustave Lanson, Daniel Mornet et Gustave Rudler. Lanson a préparé deux grandes éditions critiques, celle des *Lettres Philosophiques* de Voltaire (en 1909) et des *Méditations* de Lamartine (en 1915) et un *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*³³. Tous ces travaux montrent que Lanson a bien dépassé la critique des sources proprement dite en s'intéressant aux brouillons et à l'ensemble des manuscrits. Il a analysé les ébauches et tout ce qui constitue ce que

³⁰ Pour les journaux intimes, quelques titres d'ouvrages utiles à consulter : Didier, Béatrice, *Stendhal autobiographe*, Paris, PUV, 1983. Lejeune, Philippe, *Cher cahier*, témoignages sur le journal personnel recueillis et présentés par Lejeune, Paris, Gallimard, 1990. etc.

³¹ Cf. L'article « La théorie du texte » de Roland Barthes, in Encyclopédie Universalis, éd. 1998, article reproduit après la mort de l'auteur.

³² Ibid.

³³ 4 volumes, 1909-1911, avec un complément publié en 1914.

la génétique textuelle appellera plus tard le dossier de genèse d'une œuvre. Selon ses convictions : « on y déchiffre tout l'effort de l'artiste, on y suit l'invention dans son exercice acharné, dans ses recherches, ses hésitations, son lent débrouillement »³⁴ et cela permet de restituer le processus de la création. Lanson ne néglige pas non plus la description de l'aspect matériel des manuscrits non plus et accompagne ses descriptions par des remarques sur le travail de l'écrivain, son caractère scrupuleux (Flaubert, Bernardin de Saint-Pierre) ou superficiel. Il relève ainsi que les commentaires d'ordre philosophiques de Bernardin de Saint-Pierre n'apparaissent que tardivement dans les brouillons, parfois dans les révisions. Lanson fait preuve d'une grande modernité dans ses jugements, quand il donne la préférence par ex. à la première version (1833) du « Tableau de France » de Michelet, par rapport à une deuxième version remaniée (1861) du même texte.

Gustave Rudler, participe lui aussi, du courant qui prépare l'émergence de la génétique textuelle en France par son exposé des méthodes critiques nécessaires dans l'édition critique et dans la reconstruction de la genèse des œuvres : « Techniques de la critique et de l'histoire littéraires ».³⁵ Il développe dans cette étude plusieurs principes de base de la critique génétique future : « Avant d'être envoyée à l'impression, l'œuvre littéraire passe par bien des étapes, depuis l'idée première jusqu'à l'exécution finale. La critique de genèse se propose de mettre à nu le travail mental d'où sort l'œuvre, et d'en trouver les lois. »³⁶ Il met en relief le dynamisme de cette conception qui ne se contente pas de décrire un état figé des textes, mais vise à reconstituer le processus mental du travail de création. Rudler fait une distinction nette entre la critique externe qui recueille les documents extérieurs (témoignages des amis de l'écrivain, correspondances, notes et plans) et la critique interne qui se concentre sur l'étude des manuscrits et cherche à connaître les tendances conscientes et inconscientes de l'artiste. On peut tirer profit des brouillons pour dater exactement les textes ou les différentes étapes de la rédaction d'un texte, comme des exemples pris dans les manuscrits de Victor Hugo et d'Apollinaire (*Alcools*) le montrent bien. La datation de toutes les parties de l'œuvre constitue la base de la critique de la genèse. Une fois le jeu des manuscrits classé et daté, il faut se reporter aux œuvres qui précèdent le texte étudié : « Si l'on veut saisir le processus mental d'un écrivain à un moment donné, il est bon de le connaître dans son devenir antérieur. »³⁷ Le critique soucieux de la genèse doit rassembler tous les matériaux dont est fait l'œuvre en question, en distinguant les « données sensorielles », les sentiments et les idées. Après avoir ordonné et évalué tous ces matériaux dans un inventaire faisant partie de la phase préparatoire de la critique, on peut passer à la définition du « principe générateur » de ces éléments. La recherche des « procédés d'élaboration » et de la « logique interne » du texte occupe la place la plus importante dans la réflexion critique. Lors d'une phase finale, on doit déterminer « l'ordre d'invention chronologique ou logique des matériaux » et leur disposition finale qui permet de comprendre l'art de l'écrivain : « S'il va dans un sens constant ou dans plusieurs sens toujours les mêmes, d'ailleurs variables de période en période chez le même écrivain, ce sont autant d'habitude ou de nécessités de l'esprit, donc de lois, qu'on saisit. »³⁸

³⁴ Dans son article sur « Un manuscrit de *Paul et Virginie* », in *Revue du Mois*, 1908, repris dans *Études d'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1930.

³⁵ Rudler, Gustave: *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne*, Oxford, Impr. de l'Université, 1923, 2e éd. : Genève, Slatkine, 1979.

³⁶ Rudler, op. cit. p. 15.

³⁷ Ibid. p. 32.

³⁸ Ibid. p. 114.

Il semble utile de faire un bref détour vers les critiques textuelles dans le domaine allemand et anglo-saxon avant d'entrer dans les détails de la révolution génétique en France. Roger Laufer,⁴¹ l'un des pionniers de la critique génétique en France a déjà fait une tentative de faire connaître en France les résultats de la textologie allemande et la Nouvelle Bibliographie anglaise (New Bibliography) dans son ouvrage de base sur l'édition des textes. Il est difficile de mesurer l'impact de la tentative de Laufer, mais une description de la textologie traditionnelle et de nouvelles initiatives anglo-saxonnes existe en français. En tous cas, c'est la discussion déroulée autour de l'édition synoptique⁴² d'*Ulysses* de Joyce qui a attiré l'attention sur l'essor de la tradition bibliographique et textuelle anglo-américaine. Celle-ci s'est cristallisée essentiellement autour des problèmes textuels posés par les éditions nouvelles des auteurs importants, ceux de l'époque élisabéthaine en Angleterre et les écrivains américains du XIXe siècle aux États-Unis, et plus particulièrement autour de James Joyce.

Comme les textes classiques, bibliques et haut-germaniques ont été publiés suivant la stemmatologie de Karl Lachmann, élaborée pour suppléer au manque de sources autographes, les éditeurs de Shakespeare aussi ont dû faire face à un manque, cette fois à celui de documents imprimés. Les anciens éditeurs scientifiques ne s'intéressaient pas au contexte historique du théâtre de Shakespeare, comme le constate Stanley Wells: « Le travail de ces anciens éditeurs s'effectuait dans une certaine ignorance des conditions de théâtres et des conditions d'impression en vigueur à l'époque de Shakespeare... »⁴³ Par conséquent, ils effectuaient des corrections correspondant aux normes grammaticales et stylistiques de leur propre époque, sans trop se soucier du degré d'autorité des différentes éditions *in-quarto*. Il fallait attendre que la bibliographie analytique accorde plus d'attention à l'imprimerie, à la reliure et à la fabrication et diffusion du livre en général à l'époque de Shakespeare pour que les éditions scientifiques changent de profil. La première génération des Nouveaux Bibliographes a étudié le livre comme objet matériel, mais dans un cadre théorique établi par des chercheurs éminents comme R. B. McKerrow, W.W. Gregg, F. P. Wilson et A. W. Pollard. Le noyau de cette théorie de l'édition est basée sur le concept de la corruption qui veut que toutes les versions existantes d'un texte soient détériorés et qu'il faille compter avec l'absence de documents d'auteur. Puisque la problématique ressemblait beaucoup à celle du corpus de l'école lachmannienne (textes bibliques et textes classiques de l'antiquité gréco-latine), il était pratique d'emprunter à la philologie allemande les méthodes appropriées au traitement de versions différentes et divergentes d'un texte dont l'original (unique) est supposé perdu. La téléologie de ce travail se laisse facilement expliciter: il faut rétablir par la méthode de la stemmatologie (généalogie des différents textes) cette source unique et exempte de faute, en corrigeant les erreurs dues aux fautes produites par la mauvaise transmission (erreurs commises par les scribes, compositeurs, typographes et imprimeurs). Ce travail correspond toujours à l'idéal d'un original présumé, épuré de toute intervention extérieure à la main de l'auteur.

L'éditeur britannique Ronald McKerrow a fait des recherches sur les processus d'impression de l'époque de Thomas Nashe pour son édition des œuvres de celui-ci en vue

³⁹ Pour plus de détails, voir l'article de Michel Espagne dans le n°3 de la revue *Genesis*,

⁴⁰ Sur la base de l'article de Geert Lernout paru dans la revue *Genesis*, n°9, 1996, p. 45-64.

⁴¹ *Introduction à la textologie, vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Larousse, 1972.

⁴² 1984.

⁴³ Stanley Wells in Shakespeare : *Select Bibliographical Guides*, cité par Williams and Abbott in *An Introduction to Bibliographical and Textual Studies*, New York, The Modern Language Association of America, 1989. p. 2.

d'identifier la meilleure édition corrigée par l'auteur. Il a élaboré la notion de texte de base (*copy-text*) qui lui a servi d'outil pour supprimer les erreurs d'impression évidentes. Il a publié *An Introduction to Bibliography for Literary Students* en 1927 qui donne un tableau clair des pratiques élisabéthaines suivie dans les imprimeries. Par ces travaux, il a contribué à implanter un nouveau paradigme dans l'édition scientifique en Angleterre. La génération suivante dont le chef de file est W. W. Greg a formulé ces exigences de façon plus exacte. Greg a établi un *Calculus of Variants* proposant un ensemble de règles formelles fondées sur les principes de la logique formelle, qui définit les types de relation qui peuvent exister entre les variantes éventuelles d'un texte. Greg considère la bibliographie comme une science nouvelle qui doit écarter tout jugement esthétique subjectif de la part de l'éditeur moderne et se fonder sur des critères objectifs dans le choix du texte de base. Dans son essai magistral intitulé *The Rationale of Copy-Text*, Greg confirme sa rupture avec la tradition lachmannienne, la stemmatologie classique. Il distingue fondamentalement « entre les leçons significatives, ou comme je préfère les appeler, les leçons touchant à la substance, c'est-à-dire celles qui ont trait au sens recherché par l'auteur, ou à l'essence de son expression, et les autres, comme d'ordinaire l'orthographe, la ponctuation, la séparation des mots, et autres phénomènes de ce genre, qui sont ordinairement du domaine de la présentation formelle du texte, et que l'on peut considérer comme accidentels, ou, comme je préfère le dire, 'accessoires' au texte ». ⁴⁴ Ainsi, Greg s'éloigne de l'idée du texte de base « parfait » et bien qu'il veuille corriger les erreurs évidentes, il permet des corrections (comme par ex. le remplacement d'une ponctuation défectueuse par celle de l'éditeur, homogène et plus facile à lire).

Sur les traces de Greg, Fredson Bowers a créé toute une école (ou branche) de la Nouvelle Bibliographe en Amérique en fondant les *Studies in Bibliography* qui a servi de cadre et de forum aux publications théoriques des éditeurs scientifiques. Bowers a édité lui-même plusieurs auteurs comme Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Henry Fielding, John Dryden, Walt Whitman ou Vladimir Nabokov (entre autres). Dans sa grande synthèse, *Principles of Bibliographical Description*, ⁴⁵ Bowers exprime un positivisme et des idées scientistes qui le faisait passer pour un bibliographe pédant. Pourtant ses mérites sont grands quand il conseille à tout théoricien de la critique littéraire (avant tout aux représentants du courant anti-historique de la Nouvelle Critique américaine) de se lancer aussi dans l'édition et d'étudier, « pour l'humilité de son âme, la transmission de quelque texte bien choisi ». ⁴⁶ Le concept de bibliographie développé par Bowers se fonde essentiellement sur la méthode de l'analyse raisonnée (rationale) du texte de base défini par Greg. Il vise à reconnaître et à reconstituer les intentions de l'auteur et une fois qu'on effectue des changements au sein d'un texte, « il vaut mieux être cohérent et les effectuer tous. » ⁴⁷ Une grande controverse a été déclenchée par les idées théoriques et par la pratique de Bowers où plusieurs critiques littéraires dont Edmund Wilson sont intervenus pour qualifier les livres publiés par Bowers et ses acolytes de « pédants, illisibles et peu maniables ». ⁴⁸ La discussion continue dans les années 70 et G. Thomas Tanselle, successeur de Bowers, commence à remettre en question les principes éditoriaux et la théorie de Greg (et de Bowers).

⁴⁴ Greg, *The Rationale of Copy-Text*, in *Art and Error : Modern Textual Editing*, eds. Ronald Gottesman et Scott Bennett, Bloomington, Indiana UP, 1970. pp. 19-20.

⁴⁵ 1949.

⁴⁶ Bowers, Fredson, *Textual and Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959, p. 4.

⁴⁷ Article cité, p. 52.

⁴⁸ Wilson, Edmund, "The Fruits of the MLA [*Modern Language Association*]" in *The Devils and Canon Barham; Ten Essays on Poets, Novelists and Monsters*, London, Macmillan, 1973. p. 173.

D'autres chercheurs, comme James Thorpe et Philip Gaskell mettent en évidence que les auteurs du XIXe siècle étaient tellement dépendants des imprimeurs pour la correction de leurs manuscrits, que ceux-ci en comparaison avec les premières éditions restent souvent inférieurs en qualité à la première publication sous forme de livre. La remise en question de la théorie de Greg apparaît pourtant chez Jerome McGann qui attaque ouvertement toute cette tradition dans *A Critique of Modern Textual Criticism*, en 1983.⁴⁹ Aux yeux de Jerome McGann, le rôle des éditeurs et des typographes, ainsi que des produits physiques (papier, encre, reliure) est tout aussi important du point de vue du sens du texte que les intentions de l'auteur. Par conséquent, rien ne justifie les restrictions exigées par la tradition marquée des noms de Greg et de Bowers.

On critique également la vision statique de l'écriture qui se dégage de l'idée du texte de base pour réclamer des éditions qui présentent les œuvres comme des *processus* et non pas comme des *produits*.⁵⁰ L'évolution vers une théorie plus dynamique du texte est évidente dans tous ces débats, et on peut même parler de changement de paradigme (au sens défini par Thomas Kuhn) et Jerome McGann fait l'éloge de la nouvelle édition synoptique⁵¹ de l'*Ulysse* de Joyce (1984)⁵² comme un événement marquant qui transforme le texte en œuvre post-moderne. D'autres critiques voient une possibilité d'appliquer la déconstruction à ce nouveau texte de Joyce.⁵³ Cette édition a été assistée par ordinateur et présente parallèlement, sur deux pages, deux versions différentes de l'œuvre: à gauche le texte synoptique (composé de toutes les variantes) et à droite, un texte destiné à la lecture, choisi par les éditeurs scientifiques. Sans entrer dans les détails de ce débat, on peut constater qu'il a fait ressortir les nombreuses contradictions latentes de la pratique éditoriale et de la théorie du texte aux États-Unis. Geert Lernout résume les conclusions de ce débat théorique en explicitant qu'il existe trois traditions différentes en matière d'édition vers la fin du XXe siècle : « La plupart des critiques ont noté le décalage qui existe entre les présupposés qui sous-tendent la version synoptique d'un côté et le texte de lecture de l'autre, mais ces deux textes sont par nature complémentaires. Le texte synoptique ne retrace pas, et ne prétend pas à le faire, la genèse de l'écriture de l'*Ulysse* dans sa totalité : il retrace la construction du texte manuscrit continu à partir duquel il est possible d'abstraire le texte de lecture. Les théoriciens de l'édition post-gregiens ont exagéré la nature déstabilisante de l'*Ulysses* de 1984, et Gabler lui-même a peut-être trop cherché à se démarquer de l'école du texte de base en niant que son édition (ainsi que les thories allemandes en matière d'édition sur lesquelles elle est fondée) puisse être apparentée de quelque manière que ce soit à la notion d'intentions de l'auteur. »⁵⁴

En somme, on peut en conclure que le paysage éditorial allemand et anglo-saxon, comme la théorie du texte, était loin d'être monolithique ou même homogène au XXe siècle et c'est dans ce contexte européen et américain que la génétique des textes a fait irruption au milieu du siècle.

L'émergence de la génétique textuelle en Europe

⁴⁹ Chicago, University of Chicago Press, 1983.

⁵⁰ Cf. Shillingsburg, Peter, *The Autonomous Author, the Sociology of Texts, and The Polemics of Textual Criticism*, I Philip Cohen (ed.) , *The Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1991. p. 26.

⁵¹ Dans la revue *Criticism*, en 1984, sous le titre de "*Ulysses as a Postmodern Text: The Gabler Edition*".

⁵² *Ulysses : a Critical and Synoptic Edition*, prepared by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Laus Melchior, New York and London, Garland, 1984.

⁵³ Cf. Henke, Suzette, « Reconstructiong Ulysses in a Deconstructive Mode », in *Assessing the 1984 Ulysses*, George Sandulescu et Clive Hart (eds.), Gerrards Cross, Colin Smythe, 1986.

⁵⁴ Article cité, p. 64.

La tendance qu'on peut appeler *révolution génétique* ou le courant de la génétique des textes tout simplement a surgi dans les années 1960 en Europe et en Amérique. Cette pratique éditoriale, accompagnée d'une forte réflexion théorique a amené ou provoqué la refonte de toutes les notions, comme *texte de base*⁵⁵, corruption ou détérioration textuelle, faute et variante.⁵⁶ La critique considère le texte comme un processus et retourne à la variance et à la fluidité des éditions. L'émergence de ce courant théorique nouveau est inséparable des discussions sur le concept de l'œuvre et de l'auteur.⁵⁷ Désormais toute une pratique éditoriale soutient et appuie les travaux théoriques des représentants de la critique génétique dont toute une équipe du CNRS, ayant fondé l'ITEM⁵⁸ (Institut des Textes et Manuscrits Modernes). Pierre-Marc de Biasi est l'un des chefs de file qui, par ses publications flaubertiennes et par ses livres dont une synthèse intitulée *La génétique des textes*⁵⁹ milite pour la transformation de la pensée sur le texte et du domaine éditorial dans ce nouvel esprit. Il insiste sur le fait que la critique génétique qui n'est praticable que pour une période déterminée et limitée (allant de la fin du XVIIIe siècle à nos jours) doit révolutionner la pensée esthétique et la critique littéraire : « Numérique, volontiers hypertextuelle, la génétique des textes n'en demeure pas moins une approche sensible et esthétique de la littérature. L'analyse des manuscrits littéraires n'est pas normative : elle s'intéresse aussi bien à la « grande littérature » qu'aux œuvres mineures, autant aux textes canoniques qu'aux oubliés qu'il s'agit justement d'exhumer dans les archives. »⁶⁰ En fait l'approche génétique n'est pas exclusivement littéraire, elle s'occupe de textes scientifiques aussi bien que de partitions musicales ou de notations de danse et dessins. Elle se propose de redonner une importance au travail de l'écrivain et de substituer une notion dynamique de texte à tout concept statique dans le domaine de la littérature. Il s'agit de l'aboutissement de l'évolution qui remettait en question l'importance des intentions de l'auteur, puisque l'approche génétique équivaut à une émancipation de l'éditeur scientifique par rapport à l'auteur. Le généticien des textes décide de façon autonome quels écrits publier et dans quel ordre, indépendamment des intentions de l'auteur, qu'on puisse les reconstituer ou non. Il faut dire que ce sont les grands romanciers des XIXe et XXe siècles qui ont conservé assez de documents pour qu'on puisse travailler dans ces corpus énormes : avant Flaubert, Balzac, Proust, Joyce, Valéry ont fait l'objet d'éditions génétiques. C'est le geste généreux de Victor Hugo qui fonde symboliquement la génétique des textes, quand il lègue tous ses manuscrits en 1881 à la Bibliothèque Nationale de Paris, déjà dans un esprit européen : « Je donne tous mes manuscrits et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la Bibliothèque Nationale de Paris qui sera un jour la bibliothèque des États-Unis d'Europe. » Son geste trouve un accomplissement au moment où Aragon, pareillement généreux offre ses manuscrits à l'ITEM qui trouve une vocation dans cet héritage.

Bien qu'il s'agisse d'une tentative limitée dans le temps, puisque la destruction des manuscrits d'auteur (ou la sporadique conservation de legs entiers d'écrivain) empêche de remonter au-delà du XVIIIe siècle, sauf quelques exceptions, comme Montaigne), et que

⁵⁵ Voir avant tout l'article-pamphlet de Louis Hay : „Le texte n'existe pas”.

⁵⁶ Ces termes techniques sont encore couramment employés dans *l'Introduction à la textologie, vérification*, de Roger Laufer, Paris, Larousse, 1972. de Laufer.

⁵⁷ V. surtout les écrits de Barthes et de Foucault, surtout *La mort de l'auteur*

⁵⁸ Cf. *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979. et *Flaubert à l'œuvre*, Flammarion 1980.

⁵⁹ Paris, Nathan, coll. 128, 2000. Voir la bibliographie détaillée de cet ouvrage.

⁶⁰ Biasi, op. cit. p. 7.

l'ère des ordinateurs risque de transformer de nouveau tout le paysage éditorial, l'approche génétique apporte des innovations importantes et dans la théorie et dans l'édition des textes.

Prenons pour l'exemple les nouveaux types d'éditions de textes et la nouvelle typologie des éditions. C'est d'après les travaux de Pierre-Marc de Biasi que j'essaie de résumer les nouvelles perspectives éditoriales dont la plupart ont déjà fait leurs preuves dans la réalité. Ce que j'ai appelé l'émancipation de l'éditeur scientifique par rapport aux auteurs, entraîne une exigence de rééditer tous les auteurs dans ce nouvel esprit et, dans la pratique, cela a signifié une augmentation quantitative sensible dans la masse des éditions (par celle des *Carnets* par ex. l'œuvre de Flaubert se trouve enrichi et il faut considérer que le volume de tous les avant-textes d'un de ses *Trois contes*, *La légende de Saint-Julien L'Hospitalier*, fait dix fois plus que le texte du conte édité jusqu'ici. L'édition génétique de Proust faite par Jean-Yves Tadié dans la Pléiade, a augmenté le volume des textes proustiens de tout un volume complémentaire, en comparaison avec l'ancienne édition traditionnelle d'*A la recherche du temps perdu*.) Le changement est à la fois qualitatif aussi, mais on assiste à des expériences intéressantes des généticiens de transformer leurs énormes corpus en éditions populaires, consommables pour un public non érudit.

L'écho des nouveautés lancées par la critique génétique semble être assez favorable, p. ex. Michel Jarrety⁶¹ voit un retour de la diachronie dans la génétique contre la synchronie structuraliste. Jean-Yves Tadié avait déjà beaucoup apprécié la critique de la genèse (Lanson, Rudler) qui a ouvert les mêmes voies pour la philologie que la critique génétique et avait reconnu parmi les prédécesseurs de la pensée génétique des créateurs comme Flaubert. Michel Jarrety trouve la même filiation (Lanson, Rudler) valable comme début de la pensée génétique et range dans cette lignée Octave Nadal aussi sur la base de son dossier fait de *La Jeune Parque* de Valéry en 1957. Michel Jarrety se montre tout à fait favorable et salue toutes les tentatives qui font du progrès vers une ouverture à la totalité des documents, qu'ils se réclament d'une tendance ou pas. Il est d'accord avec l'ambition des généticiens de rendre « plus scientifiquement définie » la méthode complète et de faire voir enfin l'aventure d'une écriture dans sa naissance et la complexité de sa progression.⁶²

Il formule pourtant quelques réserves aussi : « La génétique postule ainsi (parfois peut-être abusivement), et c'est la limite de sa nouveauté, une inversion des préséances marquées par l'ancienne philologie : la constitution du dossier génétique suppose naturellement le rigoureux classement chronologique des manuscrits, mais s'il ne s'agit plus de lire les avant-textes dans une perspective téléologique pour enrichir le texte final de la progression des états antérieurs, c'est que le généticien prend acte de la spécificité de l'écriture littéraire qui, loin de répondre à la simple logique d'une linéaire avancée qui ferait de l'ultime version du texte le pur accomplissement d'un projet initial, procède par déplacements, abandons, repentirs et hasards qui lui font souvent retenir ce que ses départs semblent refuser du fait que les généticiens donnent le privilège au faire, au devenir sur le fait, accompli, achevé et qu'ils considèrent l'œuvre connue, comme un possible parmi les autres, ce qui veut dire que le statut du texte en est modifié : « ... sa signification s'en trouve autrement problématisée, en tous cas historicisée. »⁶³

⁶¹ V. Le chapitre sur la critique génétique in *Crit. litt. Fr. au XXe siècle*, Michel Jarrety, QSJ n°3363, PUF, 1998.

⁶² Cf. Jarrety, Michel, op. cit. p. 118.

⁶³ Ibid. p.119.

Après ce bilan globalement positif des ambitions de la critique génétique, voici donc l'exemple des quatre phases du processus éditorial⁶⁴ pour montrer comment l'idée de la publication et la notion du texte se trouve bouleversée dans cette approche. Les dossiers de genèse une fois établis peuvent être traités en quatre temps successifs qu'on appelle les quatre phases de la genèse.

1 *La phase pré-rédactionnelle*

La première phase de l'avant-texte précède la rédaction proprement dite et montre les étapes du travail de réflexion qui engendre l'œuvre. En reconstituant les premiers plans ou projets, on peut suivre le cheminement de la pensée de l'écrivain qui cherche à donner forme à l'œuvre à venir. Selon les écrivains et les moments donnés, les manuscrits se répartissent dans plusieurs catégories selon Pierre-Marc de Biasi. La phase *exploratoire* peut précéder largement dans le temps les premiers projets jetés sur papier, la phase de décision s'approche chronologiquement des premières notes ou notations du projet. Elle peut être nommée initiale à juste titre et donne déjà une idée de l'œuvre.

Pierre-Marc de Biasi donne l'exemple de Flaubert avec les *Trois Contes* dont l'idée est apparue en 1856 sous forme de projet d'écrire une « Histoire de saint Julien ». Un premier jeu de manuscrits montre l'état pré-initial du projet à cette date-là et on peut le comparer à la liasse de manuscrits qui se rapporte à l'état du projet repris en 1875 et présente des différences sensibles par rapport au premier jet.

Suit après une phase pré-initiale exploratoire lors de laquelle on qualifie ces écrits de préparatoires, puisqu'il est évident que c'est après coup, en connaissance de toutes les étapes successives du texte, qu'on peut progresser en ce sens. Cette phase peut se répéter plus d'une fois dans la carrière d'un auteur (à la limite, dans celle du même auteur aussi. Il paraît selon l'exemple donné par Pierre-Marc de Biasi que Flaubert avait déjà pensé à une histoire sur saint Julien avant 1856, mais pour le prouver, il faut avoir recours à la correspondance, notamment à une lettre Maxime Duchamp qui situe le projet vers 1846, mais d'autres lettres permettent de le dater déjà autour de 1835. Vu que ces premières apparitions de l'idée n'ont engendré aucun manuscrit, il faut se tenir pour définir la phase pré-initiale à la date de 1856, en attendant que d'autres documents révèlent une trace du projet avant ce moment-là. C'est en rassemblant toutes les pièces du dossier de genèse que le généticien constate qu'il s'agit dans tel ou tel cas de projet préparatoire et si de trouvailles changent la situation, il faut reconsidérer tout le dossier.

C'est la phase de décision et de programmation qui est l'étape suivante : tout un concours de circonstances extérieures (professionnelles et financières) et de facteurs psychologiques, littéraires, symboliques ou autres peuvent amener une décision qui conduit la première idée à une première phase de rédaction. Le processus peut différer selon les écrivains, mais sont de deux types fondamentaux: dans le premier cas l'incipit joue le rôle de phase initiale et entraîne après la décision la programmation et le début de la rédaction. La première phrase et les premières pages fonctionnent dans ce cas comme déclencheur et déterminent la suite. Biasi illustre ce type de modalité par tout un livre d'Aragon qui cite son fameux incipit et le commente dans tout un essai: *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipits*.⁶⁵

Le deuxième type de modalité suppose plus de travail et plus de traces de réflexion sur papier: listes de mots, titres, dessins, plans ou scénarios, notes et fiches d'observation, cahiers et remarques conservées dans des journaux, etc. Dans ces écrits de caractère très divers, on peut

⁶⁴ *Introduction*, Bordas, pp. 12-20.

⁶⁵ Flammarion, Skira, 1969.

suivre le mûrissement du projet et voir se dessiner les contours du canevas de l'œuvre. Chez Flaubert, la reprise du projet est accompagnée de rêveries sur la légende et de nouveaux projets qui provoquent un nouveau départ. Il met tout au point dans son imagination et c'est uniquement quand il se sent capable de voir, de visualiser les étapes principales de son histoire, qu'il se met à composer un plan-scénario de trois pages. Celui-ci changera encore durant la rédaction, mais constitue déjà un début d'écriture.

2 La phase rédactionnelle

On arrive là à une phase décisive de la réalisation du projet, la rédaction proprement dite qui regroupe tous les brouillons, c'est-à-dire une catégorie assez obscure de manuscrits qui peuvent être accompagnées de nouvelles notes documentaires se rapportant à cet état du travail.

Les écrivains rédigeant une œuvre narrative, rassemblent souvent des notes sur les personnages (ou les modèles de certains personnages), les lieux et l'histoire projetés ou sur les problèmes annexes qu'ils ont besoin de connaître pour exposer certains sujets, qu'il s'agisse de problématique historique, économique, sociale, technique ou culturelle. La documentation reste en général assez générale, peu spécifique, ne comportant pas encore de détails concrets et précis. Les manuscrits témoignent de ruptures et d'arrêts fréquents qui montrent que l'écrivain a cessé d'écrire pour chercher des renseignements pour pouvoir continuer la rédaction. Des cahiers ou des carnets, des feuilles volantes, des fiches composent le plus souvent la documentation de cette phase. Casanova par exemple notait tout ce qu'il trouvait intéressant pour une éventuelle et future *Histoire de sa vie* sur des capitulaires qu'il apportait avec lui dans ses voyages et dont certains sont parvenus jusqu'à nous.⁶⁶

Le dossier de rédaction ou l'amas de *brouillons* pose de nouveaux problèmes théoriques. Biasi trouve que le terme brouillon n'est pas assez précis pour faire sentir la diversité de manuscrits qui sont produits dans cette phase de la rédaction : le travail qui mène des éléments premiers du scénario au manuscrit définitif de l'œuvre ne s'accomplit généralement pas d'un seul mouvement: il y a plusieurs étapes et une même page, chez un romancier comme Balzac ou Flaubert, est habituellement réécrite entre 5 et 10 fois avant de parvenir à l'état où l'auteur juge son texte satisfaisant. Dans certains cas de rédactions particulièrement difficiles, par exemple pour les secteurs stratégiques du récit, on peut trouver 12, 15 ou même 20 versions du même passage.

Si l'on veut dresser schéma du travail de l'écrivain, on peut partir d'une hypothèse de pullulement d'idées qui sont développées de manière « sauvage » dans un premier temps, puis en fragments de récits incohérents, puis le tout sera ordonné en « scénarios » de plus en plus développés, mais l'ensemble des notes ou notations reste mobile dans cette phase. Le passage aux ébauches ou brouillons marque déjà une textualisation plus nette qui s'exprime dans l'arrangement syntaxique du texte et dans un système visible de l'ordonnance du texte accompagné toujours de notes marginales et de renvois, mais d'une structure cohérente. L'écriture balzacienne, pressée par l'obligation de produire beaucoup de textes en un délai donné se développe vers l'amplification continue, tandis que Flaubert qui a renoncé aux exigences quantitatives, opère un revirement dans cette phase de son travail: selon Biasi, vers le milieu de la rédaction des ébauches, il commence à retrancher et à abrégé pour condenser son texte et ce processus se poursuit jusqu'à la dernière étape de finalisation rédactionnelle.

⁶⁶ Cf. Luna, Marie-Françoise sur les *capitulaires* de Casanova, in *Sortir de la Révolution*, coll. Manuscrits modernes, Vincennes, PUV, 1994, pp. 80-81.

Les mises au net peuvent être, elle aussi, nombreuses, variant selon les contraintes et les caractères des écrivains, et certains, comme Flaubert, ont besoin de recourir à des copistes professionnels pour arriver à une mise au net définitive qui ne sera plus corrigée et transformée en cours de travail. Les ratures et les corrections ultérieures ont tendance à diminuer lors des mises au net successives. Flaubert aura éliminé en moyenne presque le tiers de ses brouillons dans les dernières mises au net.

3 La phase pré-éditoriale

Lors de cette étape de l'évolution du texte, celui-ci passe de l'espace du manuscrit dans une nouvelle dimension où l'imprimeur intervient en principe plus que l'auteur. Le dernier état autographe du texte est nommé manuscrit définitif et il doit être lisible pour que les imprimeurs puissent le reproduire fidèlement. A en juger par le nombre de manuscrits définitifs parvenus jusqu'à nous, ceux-ci n'étaient pas conservés après la composition de l'œuvre, mais détruits ou perdus dans la plupart des cas. C'est vers la fin du XIX^e siècle que les écrivains deviennent soucieux de garder les documents de leurs travaux et qu'ils font copier ce manuscrit définitif par des professionnels pour en avoir une version calligraphiée et souvent conservée dans leur bibliothèque. Il faut attirer l'attention sur un phénomène qui se produit dans cette phase : les copistes, étant donné que l'acte de copier n'est jamais mécanique ou automatique, modifient toujours le texte, en commettant des « fautes de lectures » (ce sont en fait des réinterprétations du texte) qui sont perçues et corrigées plus tard ou non. Les erreurs (modifications) non corrigées peuvent passer inaperçues même dans le stade des corrections d'épreuves et figurer finalement dans le texte imprimé. Souvent, elles sont héritées et reproduites d'édition en édition jusqu'à ce qu'une édition scientifique ne se charge de les relever et corriger. Biasi signale p. ex. une vingtaine de fautes de ce genre dans les éditions actuelles courantes de *Salammô* de Flaubert, et il est connu que la première édition d'*Ulysse* de Joyce, publiée en France, contenait plus de vingt mille coquilles de toutes sortes dont plusieurs relevaient de cette catégorie.

Ce sont les épreuves d'imprimerie, les épreuves corrigées, qui constituent la dernière étape dans l'évolution de l'avant-texte d'une œuvre. Elles sont soumises en règle générale à la relecture de l'auteur qui peut encore les corriger ou modifier, produisant ainsi des jeux successifs de variantes d'auteur. Certains auteurs profitent beaucoup de cette possibilité, d'autres interviennent peu ou pratiquement pas dans ce stade de l'évolution de l'œuvre. Flaubert par ex. se gardait de beaucoup modifier les épreuves, tandis que Balzac continuait à amplifier ses textes avec l'aide des imprimeurs qui étaient souvent ses amis et lui fournissaient des épreuves avec des marges très larges pour qu'il puisse rajouter des passages entiers à son texte. Lui, il condense pratiquement toutes les étapes du travail rédactionnel à ce stade pré-éditorial qui lui permet de développer considérablement la trame du récit marquée dans la rédaction initiale, (selon Biasi ce manuscrit était le plus souvent d'une trentaine de pages). Quand les premières épreuves d'imprimerie lui sont renvoyées avec de grandes marges, Balzac ajoute des phrases entières et remanie parfois la structure même du texte: « Cette épreuve corrigée est aussitôt imprimée, et le travail d'amplification et de réfection structurelle recommence dans les marges de la seconde épreuve. Cette opération peut se reproduire huit ou dix fois de suite (parfois plus) jusqu'à ce que le scénario-canevas de trente ou quarante pages se soit transformé en un véritable roman de trois ou quatre cents pages. »⁶⁷

⁶⁷ Op. cit. p. 19.

Le « bon à tirer » qui marque la dernière étape de la finalisation du texte avant qu'il ne se transforme en livre imprimé est le permis donné par l'auteur qui autorise l'imprimeur à envoyer les dernières épreuves corrigées de tous les points de vue à l'imprimerie. C'est le dernier moment pré-éditorial où certaines modifications peuvent toujours intervenir, pourtant le moment où l'écrivain signe le dernier jeu d'épreuves et qualifie le manuscrit « bon à tirer » marque le passage du texte de l'état manuscrit dans le domaine éditorial.

4 La phase éditoriale

Une fois que le « bon à tirer » a été marqué sur le manuscrit par l'auteur, on entre dans le processus de la fabrication du livre, notamment de la première édition de l'œuvre qui inaugure l'histoire dite du *texte proterita*. Cela ne veut pas dire que le texte sera figé une fois pour toutes, puisque les éditions suivantes peuvent aussi produire des changements dans l'état du texte (pensons aux nouvelles coquilles et aux corrections de fautes, parfois imprimées sur une feuille volante nommée « errata »). L'écrivain lui-même pourra intervenir plus d'une fois dans les nouvelles éditions pour corriger certaines fautes ou pour apporter quelques modifications qui entraîneront de nouveau le processus des jeux d'épreuves à corriger et à approuver. Suit la composition et la sortie de l'œuvre en volume. Quand il y a des rééditions du vivant de l'auteur, lors de ces éditions de nouvelles variantes auctoriales peuvent se produire. Après la mort de l'auteur les éditions posthumes prolongent la survie du texte qui créent également de nouvelles variantes (non-auctoriales) qui ne sont pas, elles non plus, dénuées d'intérêt. Mais à ce moment là, lors de cette seconde phase éditoriale, nous entrons dans un nouveau domaine, celui de l'après-texte.

L'après-texte

Certains auteurs dont Stendhal ne finissent pas le travail au moment où l'œuvre sort sous forme imprimée, mais continue encore à annoter et à développer leurs textes après ce moment définitif. Il existe par exemple un exemplaire de *La Chartreuse de Parme*, l'exemplaire Chaper (d'après le nom du détenteur du livre annoté), qui porte des notes de Stendhal qui sont révélatrices du point de vue de l'interprétation du roman (sur la bâtardise de Fabrice par ex.) et qui montrent aussi combien il a apprécié la critique de Balzac. Il y a des remaniements qui témoignent de sa volonté de retoucher son style suivant les conseils de Balzac. Comme le remarque Pierre-Louis Rey, ces corrections sont reprises, le plus souvent en notes, par toutes les bonnes éditions de *La Chartreuse de Parme*, comme parties intégrantes du texte continuant à vivre après la première édition aussi.

Toutes les éditions (critiques et scientifiques, populaires ou spéciales, par ex. scolaires) qui suivent la mort de l'auteur engendrent aussi des variantes dont une partie est sans aucun doute détérioration du texte par rapport aux manuscrits, mais dont l'ensemble mérite également des études et une réflexion théorique.

Les exploitations éventuelles de la génétique textuelle

Genèse et psychanalyse

La psychanalyse des brouillons enrichit l'image de l'œuvre et permet de vérifier des hypothèses plausibles, mais invérifiables auparavant, faute de documents. L'intemporalité de l'inconscient facilite l'exploitation des dossiers d'avant-texte qui sont souvent impossibles à dater précisément

et la notion de rature semble appeler automatiquement des concepts tels que l'inconscient et la censure du super ego sur le moi. Théoriquement, les contours de la psychanalyse de la génétique textuelle sont tracés⁶⁸ par les études de plusieurs auteurs comme Jean Bellemin-Noël et ses disciples.⁶⁹

Genèse et poétique

C'est le domaine par excellence de Raymonde Debray-Genette et de toute l'équipe de d'explorer les perspectives poétiques ouvertes par la génétique textuelle. Ils utilisent des notions comme « finitude » (ce qui désigne le dernier état fixé), « finition » (le texte comme point de perfection), « finalité » (le texte comme aboutissement d'un projet) et « non-finito » (pour désigner l'inachèvement organique). Ils dénoncent tout finalisme comme conception erronée qui fausse l'approche génétique. La conception appropriée est formulée par Raymonde Debray-Genette dans les termes suivants: « D'un point de vue critique, l'écriture, constitutive d'elle-même, n'a ni origine, ni fin assignables. L'écrivain n'est institué que par le fait qu'il écrit et qu'il se lit lui-même. Dès lors qu'un autre le lit ou qu'il se lit pour un autre (et, bien sûr, sa lecture est toujours et déjà informée par celle des autres), il cherche à ordonner cette écriture en texte. C'est pourquoi, contrairement à ce que dit Barthes, il semble utile de distinguer les phénomènes d'écriture des phénomènes de textualisation, et de considérer le texte comme le produit historique de l'écriture, organisée en commencement et fin, voire finalité. C'est justement entre l'écriture et le texte qu'il y a du jeu et il faut que les méthodes critiques en rendent compte. »⁷⁰

Genèse et sociocritique

Dans le domaine des sciences sociales et des processus culturels, la génétique a des chances, selon Henri Mitterrand de se constituer « en archéologie des temps présents », comme il l'explique dans son article intitulé „Critique génétique et histoire culturelle.”⁷¹ A travers l'analyse des dossiers de genèse de Zola, notamment les documents constitutifs du projet général des Rougon-Macquart qui datent de l'hiver 1868-1869, il arrive à tirer des conclusions sur la présence du scientifique, du social et du politique dans le champ littéraire et textuel: « Les lois de l'hérédité, telles que Zola les comprend, ne sont pas des lois bénéfiques à l'espèce humaine: elles asservissent l'être à la matière de ses gènes, et le marquent à jamais de la fêlure originelle. »⁷² Il retrouve dans les projets initiaux et les brouillons une convergence de l'imaginaire biologique et de l'imaginaire politique, tendance qui serait restée invérifiable sans les dossiers de genèse. Il est évident toutefois que les tentatives génétiques de fonder des recherches sociales sur les manuscrits n'ont pas encore abouti à des méthodes générales et que c'est les perspectives qui sont surtout passionnantes, plutôt que les résultats, en fait encore peu nombreux.

⁶⁸ V. Le Texte et l'Avant-texte de Jean Larousse, 1972, puis L'Inconscient dans l'avant-texte, in *Littérature*, déc. 1983.

⁶⁹ Bellemin-Noël, Jean: L'Auteur encombrant: Stendhal, "Armance", Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1985, Biographies du désir : Stendhal, Breton, Leiris Paris : PUF, 1988. Les Contes et leurs fantasmes, Paris : PUF, 1983, Interlignes, essais de textanalyse, Villeneuve-d'Ascq] : Presses universitaires de Lille, 1988, Plaisirs de vampires, Paris : Presses universitaires de France, 2001, La psychanalyse du texte littéraire : introduction aux lectures critiques inspirées de Freud, Paris : Nathan, 1996, Psychanalyse et littérature, Paris : PUF, 1978, Vers l'inconscient du texte, Paris : PUF, 1979. Bayard, Pierre: Maupassant, juste avant Freud,

Paris, les Ed. de Minuit, 1994, Le paradoxe du menteur sur Laclos, Paris : les Éd. de Minuit, 1993.

⁷⁰ Métamorphoses du récit, Seuil, 1988. Cité par Biasi, p. 34.

⁷¹ In La Naissance du texte, ensemble réuni par Louis Hay, J. Corti. 1989. Pp- 147-162.

⁷² Ibid. p. 158.

Genèse et linguistique

La linguistique inspire les généticiens à trouver de nouvelles notions et méthodes pour exploiter les manuscrits dans cette optique aussi. L'équipe de l'ITEM joue un grand rôle dans l'élaboration de cette linguistique d'inspiration génétique, notamment les recherches d'Almuth Grésillon,⁷³ de Jean-Louis Lebrave⁷⁴ et d'autres qui ont pris Proust, Valéry, Flaubert « à la lettre » pour tirer des leçons de linguistique de l'amas des documents réunis et publiés dans les éditions génétiques.

Une éventuelle typologie de la rature

La constitution des dossiers de genèse permet de confronter les techniques diverses appliquées par les divers créateurs et d'en tirer des conclusions sur le travail de création. Sur la base de plusieurs éditions génétiques et synoptiques déjà publiées (Flaubert, Zola, Proust, Joyce), il est possible d'esquisser une théorie de la rature et d'ouvrir de nouvelles perspectives pour les recherches de type génétique. Jacques Petit, grand spécialiste de la publication des écrivains du XIXe (Barbey d'Aureville) et de XXe siècle (Julien Green et François Mauriac) a proposé dans un article sur « Le grand cataclysme des corrections »⁷⁵ de fonder une théorie de la rature en vue d'imaginer et de reconstruire, dans la mesure du possible, les œuvres qui auraient pu naître sous la plume de l'écrivain et dont les contours sont tracés, mais cachés dans les ratures. Il cite Julien Green lui-même sur cette virtualité des œuvres avortées en cours de route: « Le lecteur le moins attentif n'aura pas manqué de pressentir à la lecture de n'importe quel roman le roman qui aurait pu être et dont les éléments épars subsistent dans le texte qu'il a sous les yeux. »⁷⁶ Les suppressions, les corrections déchiffrables sous les ratures et les ajouts contribuent en grande partie à reconstituer mentalement ces romans virtuels qui auraient pu naître, mais qui ont été engloutis dans la masse des variantes et des modifications. Pour être en mesure d'en faire une idée, il faudrait rassembler et classer les ratures selon la longueur, la date et le contexte, puis juger de leur caractère, s'il s'agit, comme le suggère Jean-Yves Tadié, de « fragment achevé » ou de séquence inachevée. Comme il aborde le problème de la reconstruction, il envisage des possibilités de « restauration textuelle » et des techniques appropriées: « Ensuite, il y a une cohérence des ratures: les seules importantes font apparaître, en quelque sorte, simultanément un nouvel état du texte, de l'intrigue, par exemple dans *Destins* de Mauriac, les détails géographiques et historiques sont éliminés au profit des allusions mythiques à *Phèdre*. Si l'on cherche la raison des ratures, elle peut être venue de l'inconscient (Green) ou purement technique, ou impression de liberté plus grande, c'est que l'écrivain 'sait' des ratures indispensables. »⁷⁷ On peut raturer, effacer et abrégé pour accélérer le rythme du texte (Mauriac) pour supprimer des transitions et créer un mystère, une atmosphère d'obscurité par les non-dits (Flaubert). On peut considérer les ratures comme des épaves textuelles, des ruines qui laissent deviner des chaînes d'idées disparues, des batailles mentales dont le texte « définitif » ne garde plus les traces assez lisiblement.

⁷³ Cf. Grésillon, Almuth-Werner, Michael : Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits, Lettres Modernes-Minard, 1985.

⁷⁴ Cf. Lebrave, Jean-Louis, Lecture et analyse des brouillons, in *Langages*, n°69, 1983. et le volume *Proust à la lettre*, Tusson, Du Lérot, 1990, dont les responsables, Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave et Catherine Viollet (éds.) et les auteurs ont inauguré de nouvelles voies dans la linguistique génétique.

⁷⁵ In *Littérature*, déc. 1977. IL s'agit de commentaires suscités par son édition des écrits de J. Green et de F Mauriac dans la Pléiade.

⁷⁶ Cité par Tadié, *La critique littéraire. au XXe siècle*, p. 288.

⁷⁷ *Ibid.* p. 288.

Tadié en conclut à l'importance des études sur la rature « qu'il faut lire en transparence » pour retrouver la complexité des textes possibles cachés, mais non disparus sous la surface du texte retenu pour l'œuvre. Il cite l'exemple de recherches déjà importantes qui ont éclairé une face cachée jusque-là d'un écrivain: « Pierre-Georges Castex a montré que Villiers de l'Isle-Adam a un génie spontanément dramatique, qu'à partir d'un noyau il invente des péripéties, qu'il supprime ensuite partiellement, pour atteindre à une 'simplicité linéaire', descriptions, paysages, portraits, analyses sont ajoutés ». ⁷⁸

Quelles seraient les possibilités d'avancer vers de nouvelles dimensions par la conception génétique ? Peut-on envisager une évolution vers une typologie de l'invention littéraire ? On serait tenté d'en voir les premières tentatives dans les propositions de Louis Hay qui a commencé à jeter les bases d'une telle approche en distinguant deux types de textes:

1/ *écriture à programme* qui procède par plans et scénarios

2/ *écriture à processus* qui suit plus librement le mouvement spontané des idées

Une poétique littéraire possible se dessine derrière ces propositions, qui reste à développer ultérieurement.

La notion moderne du texte

Il reste à envisager les avatars de la notion du texte dans la modernité. Le testament de Victor Hugo par lequel il a légué tous ses manuscrits. à la Bibliothèque Nationale a montré une valorisation du travail d'écrivain (plans, scénarios, brouillons et mises au net conservés et analysés) comme porteur et créateur de valeurs. Les enchères où des manuscrits atteignent des sommes astronomiques (même en Hongrie, ces dix dernières années), fournissent la preuve matérielle de la valeur commerciale des manuscrits. Il y aurait tout un chapitre à rédiger sur une autre application du texte, la traduction. Si l'édition des textes peut être caractérisée par une tendance de sécularisation par rapport à une idée sacralisée ou idéalisée de la source, une pareille évolution peut être constatée dans la traduction, notamment dans la relation de la nouvelle version traduite par rapport à un original considéré comme révélé à l'origine (p. ex. la traduction de la Bible par saint Jérôme et celle faite par les protestants dans les langues vernaculaires). Au début on réclame une exactitude impossible à réaliser face à un original présumé parfait et interchangeable et c'est plus tard que l'exigence d'une liberté de rendre l'esprit et non la lettre, se fait entendre. Le débat entre fidélité philologique et liberté de traduction se poursuit pratiquement dès les débuts. La traductologie distingue deux types de traducteurs : les « ciblistes » et les « sourcistes » selon leur attachement plutôt à la version nouvelle (dans le texte « cible ») ou à la source (l'original). La coexistence des deux courants dans l'histoire de la traduction occidentale montre des changements comparables aux avatars des conceptions faites sur l'édition des textes, comme l'a bien vu Roland Barthes: « Comme dépositaire de la matérialité même du signifiant (ordre et exactitude des lettres), le texte, s'il vient à se perdre ou à s'altérer pour quelque raison historique, demande à être retrouvé, 'restitué'; il est alors pris en charge par une science, la philologie, et par une technique, la critique des textes, mais ce n'est pas tout, l'exactitude littérale de l'écrit, définie par la conformité des versions successives à sa version originelle, se confond métonymiquement avec son exactitude sémantique: dans l'univers classique, de la

⁷⁸ Cité par Tadié, p. 289. Tadié ajoute que Castex a repris ce sujet esquissé en 1954 dans *Horizons romantiques*, en 1983.

loi du signifiant se déduit une loi du signifié (et réciproquement)... » et les deux exigences apparaissent parfois simultanément, mais jamais on n'accorde la même importance aux deux. Barthes voit la source des conflits modernes dans cette situation :

« On comprend dès lors que la théorie du texte soit «mal placée» dans le tableau actuel de la gnoséologie (mais aussi qu'elle tire sa force et son sens historique de ce déplacement): par rapport aux sciences traditionnelles de l'œuvre, qui étaient – et sont – sciences du contenu et/ou de la lettre, elle tient du discours formaliste; mais par rapport aux sciences formalistes (logique classique, sémiologie, esthétique), elle réintroduit dans son champ l'histoire, la société (sous forme d'inter-texte) et le sujet (mais c'est un sujet clivé, déplacé sans cesse – et défait – par la présence-absence de son inconscient). La science critique postulée par cette théorie est paradoxale: ce n'est pas une science du général (science nomothétique), il n'y a pas de «modèle» du texte; et ce n'est pas non plus une science du singulier (science idiographique), car le texte n'est jamais *approprié*, il se situe dans l'*intercourse* infinie des codes, et non au terme d'une activité «personnelle» (civilement identifiable) de l'auteur. Deux prédicats rendront compte, pour finir, de la particularité de cette science: c'est une science de la *jouissance*, car tout texte «textuel» (entré dans le champ de la signifiante) tend à la limite à provoquer ou à vivre la *perte de conscience* (l'annulation) que le sujet assume pleinement dans la jouissance érotique; et c'est une science du *devenir* (de ce devenir *subtil* dont Nietzsche réclamait la perception par-delà la forme grossière des choses): «[...] nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir*; le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme*. L'arbre est à chaque instant une chose neuve, nous affirmons la *forme* parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu. »

La notion du texte selon Roland Barthes

L'article de Roland Barthes préparé pour *l'Encyclopaedia Universalis* expose avec une netteté surprenante tous les problèmes auxquels les sciences du texte doivent faire face : « On comprend bien, dès lors, que le texte est un concept scientifique (ou tout au moins épistémologique) et en même temps une valeur critique, permettant une évaluation des œuvres, en fonction du degré d'intensité de la signifiante qui est en elles. »

A mon avis, il voit clairement la nécessaire distinction entre texte et œuvre à propos de toute production littéraire, ainsi que l'importance de la lecture et de la réception négligées avant l'esthétique de la réception. Il serait temps de suivre les conseils barthesiens, qui ne présentent aucun trait distinctif substantiel quant à la non-distinction de la littérature haute et populaire et dont l'appréciation semble relever plutôt de la critique institutionnelle et d'intérêts particuliers que d'une différence ontologique :

« Cependant, du fait même que le texte est massif (et non numératif), du fait qu'il ne se confond pas obligatoirement avec l'œuvre, il est possible de retrouver «du texte», à un degré moindre, sans doute, dans des productions anciennes; une œuvre classique (Flaubert, Proust, et pourquoi pas Bossuet?) peut comporter des plans ou des fragments d'écriture : le jeu, les jeux du signifiant peuvent être présents (*au travail*) en elle, surtout si l'on admet, ce qui est prescrit par la théorie, d'inclure dans la pratique textuelle l'activité de lecture – et non seulement celle de la fabrication de l'écrit. De la même façon, pour en rester au domaine de l'écrit, la théorie du texte ne se croira pas tenue d'observer la distinction usuelle entre la «bonne» et la «mauvaise» littérature; les principaux critères du texte peuvent se retrouver, au moins isolément, dans des œuvres rejetées ou dédaignées par la culture noble, humaniste (culture dont les normes sont fixées par l'école, la critique, les histoires de la littérature, etc.); l'intertexte, les jeux de mots (de signifiants) peuvent être présents dans des œuvres très populaires, la signifiante dans des écrits dits «délirants», exclus traditionnellement de la «littérature».

Quand on lit l'article rédigé par Barthes sur la notion du texte vers la fin de sa carrière, il est indispensable de comparer ses thèses avec celles d'un livre récent d'Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*⁷⁹ qui reprend plusieurs idées avancées déjà dans cet exposé :

« Bien plus: on ne peut, en droit, restreindre le concept de «texte» à l'écrit (à la littérature). Sans doute, la présence de la langue articulée (ou, si l'on préfère: maternelle) dans une production donne à cette production une richesse plus grande de signifiante; très construits, puisque issus d'un système très codé, les signes langagiers s'offrent à une déconstruction d'autant plus percutante; mais il suffit qu'il y ait débordement signifiant pour qu'il y ait texte: la signifiante dépend de la matière (de la «substance») du signifiant seulement dans son mode d'analyse, non dans son être. Pour étendre sans limite la considération de la signifiante, il suffit en somme (pour reprendre un mot de Claudel à propos de Mallarmé) de «se placer devant l'extérieur, non comme devant un spectacle [...], mais comme devant un texte». Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte: la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc. Les œuvres, dans certains cas, préparent elles-mêmes la subversion des genres, des classes homogènes auxquelles on les rattache: sans oublier la *mélodie*, par exemple, que la théorie traitera comme un texte (un mixte de voix, pur signifiant corporel, et de langage), bien plus que comme un genre musical, on rapportera l'exemple éclatant de la peinture actuelle qui, dans bien des cas, n'est plus, à vrai dire, ni peinture ni sculpture, mais production *d'objets*».

La fin de l'article qui prévoit un avenir créateur pour la critique et parle du plaisir du texte me semble déjà réalisé dans plusieurs courants récents de la théorie littéraire, notamment dans la déconstruction. Le plaisir du texte n'est pas une expression métaphorique, puisque Barthes le perçoit comme un plaisir charnel, passionnel, sensuel qui motive toute écriture et lecture. C'est ce qui fait de la pratique textuelle une réjouissance, celle de la création, et qui veut que le critique se transforme en écrivain pour exprimer ses énergies créatrices, génératrice, et que le côté ludique de la pratique d'écriture s'épanouisse pleinement dans toute critique qui devient par-là elle-même littérature :

« Cependant, quels que soient les concepts méthodiques ou simplement opératoires que la théorie du texte cherche à mettre au point sous le nom de séminaire ou d'analyse textuelle, le devenir exact de cette théorie, l'épanouissement qui la justifie, ce n'est pas telle ou telle recette d'analyse, c'est *l'écriture elle-même*. *Que le commentaire soit lui-même un texte*, voilà en somme ce qui est demandé par la théorie du texte: le sujet de l'analyse (le critique, le philologue, le savant) ne peut en effet se croire, sans mauvaise foi et bonne conscience, extérieur au langage qu'il écrit; son extériorité n'est que toute provisoire et apparente: *lui aussi est dans le langage*, et il lui faut assumer son insertion, si «rigoureux» et si «objectif» qu'il se veuille, dans le triple nœud du sujet, du signifiant et de l'Autre, insertion que l'écriture (le texte) accomplit pleinement, sans recourir à l'hypocrite distance d'un métalangage fallacieux: *la seule pratique que fonde la théorie du texte est le texte lui-même*. On voit la conséquence: c'est en somme toute la «critique» (comme discours tenu «sur» l'œuvre) qui est périmée; si un auteur est amené à parler d'un texte passé, ce ne peut être alors qu'en produisant lui-même un nouveau texte (en entrant dans la prolifération *indifférenciée* de l'intertexte): il n'y a plus de critiques, seulement des écrivains. On peut préciser encore: de par ses principes mêmes, la théorie du texte ne peut produire que des théoriciens ou des praticiens (des écrivains), mais nullement des «spécialistes» (critiques ou professeurs); comme pratique, elle participe donc elle-même à la subversion des genres qu'elle étudie comme théorie. »⁸⁰

⁷⁹ Paris, Seuil, 2000.

⁸⁰ Toutes les citations sont prises dans la dernière partie de l'article cité, mais la pagination change selon les tirages, et vu les dimensions du texte, il me paraît facile de retrouver ces passages au sein de la 4e partie.

Bibliographie d'orientation pour le chapitre *Textes et manuscrits* :

Dain, Alphonse, *Les manuscrits*, Éd. Les Belles-Lettres, Paris, 1950.

Bellemin-Noel, Jean, *Le Texte et l'Avant-texte*, coll. L, Larousse, Paris, 1972.

Biasi, Pierre-Marc, *Carnets de travail de G. Flaubert*, Balland, Paris, 1988.

Biasi, Pierre-Marc, *La génétique des textes*, coll.126. Nathan, Paris, 2000. (bibliographie détaillée : pp. 125-128.

Genette, Raymonde-Debray, *Flaubert à l'oeuvre*, coll. Textes et Manuscrits, Flammarion, Paris, 1980.

Grésillon, Almuth, *De la genèse du texte littéraire*, Du Lérot éd. (Tusson), 1988.

Hay, Louis, *Essais de critique génétique*, coll. Textes et Manuscrits, Flammarion, Paris, Flammarion, 1978.

II. L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

L'histoire littéraire, qui à ses débuts se voulait une partie de l'histoire de la civilisation, est, un peu paradoxalement, devenue l'un des courants majeurs de la critique littéraire. Les premiers ouvriers de l'histoire littéraire – et ceci est vrai pour la plupart des nations européennes – se sont efforcés de ramasser et de systématiser l'héritage littéraire de leur culture afin de créer et puis de renforcer le sentiment de l'appartenance nationale au sein de leur communauté. Bien que cette fonction « commémorative » ait été également reprise par la religion, par l'histoire et d'autres activités plus ou moins institutionnalisées, la littérature demeure l'un des fondements de notre culture, qui est notre seconde et véritable nature. Les oeuvres littéraires se sont donc avérées être des instruments utiles dans la formation d'un esprit national, mais aussi des documents indispensables qui permettent de mieux connaître l'histoire nationale. Dans un moment d'égarement, Ernest Renan (sur les pages de son *Avenir de la science*) va jusqu'à dire que « *l'étude de l'histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe des oeuvres de l'esprit humain.* »⁸¹ Traduisons: lorsque nous aurons tiré des oeuvres littéraires tous les renseignements qu'elles peuvent fournir au sujet d'une période historique particulière, nous pouvons presque les abandonner en les vouant à l'oubli complet. Bien entendu, ceci n'est qu'une implication outrée, presque une parodie des méthodes et des objectifs de l'histoire littéraire, et Gustave Lanson (le plus grand théoricien des études d'histoire littéraire, qui s'inspire, lui aussi, de la pensée déterministe de Taine) ne manquera pas d'exprimer son mécontentement sur la phrase imprudente de Renan. Pourtant, il est indiscutable que, grâce au caractère social, politique et historique de la littérature, les oeuvres littéraires ont longtemps servi de documents au service de l'histoire. Ce qui va dans une direction, ne manque pas d'aller dans l'autre également: tandis qu'au début les oeuvres ont éclairé le contexte, nous allons voir que, dans la suite, l'étude du contexte socio-politico-culturel a dû contribuer à la meilleure compréhension des oeuvres.

Les ouvrages majeurs des histoires littéraires nationales, écrits pour la plupart au XIXe et au début du XXe siècle, ont joué un rôle particulièrement important dans la formation des canons littéraires nationaux. En France, Nizard, Brunetière, Lanson, Mornet (pour leurs oeuvres, voir la bibliographie) et les autres synthétiseurs de la littérature nationale ont dans une large mesure déterminé le corpus des oeuvres qui font partie, parfois jusqu'à nos jours, du programme scolaire. Les oeuvres canonisées par les premiers historiens de la littérature constituent le patrimoine commun de toute une nation : il s'agit d'un héritage dont la conservation et la prolongation sont considérées comme une sorte d'obligation morale que les contemporains et la postérité doivent également respecter. Par conséquent, l'histoire littéraire se veut éducative et civique (donc en vérité moralisatrice et nationaliste pour reprendre la remarque désabusée de Jean Rohou) : « *Les lettres doivent être une discipline qui s'ajoute aux exemples du foyer domestique, à la religion, aux lois de la patrie.* » Ce que les historiens ont à étudier dans la littérature nationale n'est autre que « *l'âme de la France* ». Les premières histoires littéraires s'efforcent surtout de présenter et d'étudier en profondeur les diverses manifestations des passions, afin de les combattre plus

⁸¹ E. Renan, *L'Avenir de la science*, cité par G. Lanson, dans son *Histoire de la littérature française*, VI. Le commentaire de Lanson: « *Cette phrase est la négation même de la littérature. Elle ne la laisse subsister que comme une branche de l'histoire, histoire des moeurs ou histoire des idées.* »

efficacement: pour Désiré Nizard (auteur d'une histoire littéraire très illustre⁸²), l'esprit français implique justement l'identification des passions néfastes et l'effort visant le retour sur le chemin du devoir. Cette conception ancrée dans une certaine philosophie morale explique d'ailleurs la priorité que les premiers historiens accordent au XVIIe siècle (interprété exclusivement sous le signe du classicisme) sur le XVIIIe. On peut donc dire que l'histoire littéraire n'était en vérité qu'une science auxiliaire au service de la philosophie morale appliquée. Loin de vouloir le cacher, Gustave Lanson est fier des objectifs politico-moraux (donc forcément extra-littéraires) de sa discipline : « *Nous ne travaillons pas seulement pour la vérité ni pour l'humanité : nous travaillons pour la patrie.* » Ce n'est pas par hasard qu'après 1870, les progrès et les conquêtes de l'histoire littéraire ont pris un nouvel élan : sa philosophie (si on peut dire qu'elle en a une) correspond très bien aux aspirations à la fois démocratiques et nationales de la IIIe République. Ses partisans ont souvent mis en relief le caractère fondamentalement démocratique et égalitaire de la méthode historique : contrairement à la rhétorique (art des beaux-parleurs, instrument indispensable de l'ascension individuelle dans une société fondamentalement hiérarchique) qu'elle remplace progressivement dans l'enseignement et dans les institutions académiques, l'histoire littéraire, ayant des règles que tout un chacun doit respecter, permet l'accès du plus grand nombre au patrimoine culturel de la nation. Notons également un autre aspect de l'importance croissante des études d'histoire littéraire : le recensement systématique et exhaustif des richesses du patrimoine culturel constitue une obligation patriotique pour l'élite française d'après la défaite militaire cuisante de 1870, préoccupée surtout de l'idée de la Revanche sur les Allemands. La mise en relief des valeurs de la culture et surtout de la littérature nationale est une condition indispensable de la compétition efficace menée avec le grand voisin d'outre-Rhin. On peut donc dire que l'histoire littéraire, au moins dans sa forme pratiquée par l'école lansonienne, s'enracine profondément dans l'ambiance politico-idéologique de la IIIe République, démocratique et libérale. En même temps, cet attachement trop étroit (quoique jamais ouvertement admis) aux valeurs d'une époque explique, au moins en partie, l'inadaptation des méthodes de l'histoire littéraire aux défis d'une société et d'une culture ayant subi une transformation profonde après la seconde guerre mondiale.

Il convient aussi de noter que, puisque l'approche historique et le corpus des oeuvres canonisées constituent la base la plus évidente des études littéraires en cours dans les écoles, les lycées et aux facultés de Lettres, nous pouvons avoir l'impression que les méthodes de l'histoire littéraire constituent l'approche la plus « évident », le plus « quotidien » des oeuvres littéraires: le degré zéro de la critique, pourrait-on dire plaisamment. Nous reviendrons plus tard sur la question du rapport entre *histoire* et *critique*. Pour l'instant, qu'il suffise de remarquer que cette évidence apparente est renforcée par le fait que les méthodes de l'histoire littéraire sont, dans une certaine mesure au moins, parallèles à celles que nous mettons à l'oeuvre dans la compréhension quotidienne : en communiquant avec notre entourage, nous essayons de « déchiffrer » le message de nos interlocuteurs en le contextualisant le plus possible (à condition, bien sûr, de considérer les oeuvres littéraires comme porteuses d'un message univoque, prêt à être déchiffrés). Ajoutons que l'attachement de l'histoire littéraire à la périodisation chronologique s'explique aussi par les facilités heuristiques et didactiques qu'elle fournit : quoique le recours aux notions telles que *humanisme*, *classicisme* ou *romantisme* simplifie énormément (et parfois abusivement) l'interprétation d'une oeuvre, elles assurent indubitablement un bon point de départ pour l'explication et l'enseignement. On peut mettre en relief les aspects communs de la poésie de Vigny, Lamartine et Hugo en les qualifiant de poètes romantiques, et puis, par une analyse plus

⁸² *Histoire de la littérature française*, IV vol, Paris, Firmin-Didot, 1859-63.

approfondie et centrée sur leurs mondes poétiques individuels, montrer en quoi ils s'écartent du romantisme idéal.

On peut dire, dans un sens très général, que l'histoire littéraire participe de la *critique externe*, dans la mesure où elle tente d'éclairer la signification d'une oeuvre littéraire non seulement en se penchant sur le texte analysé, mais en mettant à profit des documents extérieurs qui concernent soit la personne de l'auteur, soit les circonstances historiques et biographiques dans lesquelles l'oeuvre avait été composée. L'histoire littéraire, qui se veut science positive, se fonde sur l'idéal de la connaissance empirique et inductive : l'unité du Tout ne se comprendra qu'à partir de ses détails, l'analyse minutieuse nous amenant nécessairement à la synthèse globale. L'histoire littéraire, d'attitude fondamentalement anti-théorique, ne se préoccupe pas outre mesure de la définition théorique de la « littéralité » des oeuvres qu'elle analyse : par conséquent, quoique ses tenants ne rechignent pas à produire des jugements de valeur (fondés sur des critères parfois très peu explicites), les historiens littéraires consacrent leur attention aux ouvrages appartenant déjà au canon littéraire. Le fait que le champ couvert par les mots « littérature » ou « belles-lettres » varie énormément d'une période historique à l'autre ne facilite pas la tâche : les spécialistes des périodes précédant le XIXe siècle doivent prendre en compte des textes (historiques, philosophiques, religieux ou autres) qu'aujourd'hui on ne qualifierait pas forcément de « littéraires », mais que les contemporains y auraient rangés sans se poser trop de questions.

Pour l'histoire littéraire, une oeuvre littéraire ne peut pas s'interpréter en elle-même, puisqu'elle est le produit intellectuel d'un auteur conscient, empiriquement identifiable et vivant dans une époque et dans une société données. L'histoire littéraire est basée sur la conviction que l'auteur savait plus ou moins bien ce qu'il faisait en composant son oeuvre. Par conséquent, l'objectif que le critique doit se proposer n'est autre que de retrouver, dans la mesure du possible, les intentions de l'auteur et de replacer son oeuvre dans le contexte historique de sa création. Il s'agit d'un véritable travail d'ordre archéologique : le résultat idéal que l'historien de la littérature doit s'efforcer d'atteindre est de dire sur l'oeuvre en question tout ce que son auteur lui-même en aurait dit si par miracle on avait la possibilité de lui poser des questions concernant son produit intellectuel. Le commentateur, comme dit Lanson, est en-deçà de l'écriture et inférieur à l'écrivain⁸³ : il n'est que l'ouvrier fidèle et innocent de la découverte de l'interprétation correcte de l'oeuvre en question (et cette tâche limitée l'astreint à une certaine sécheresse spirituelle et stylistique – nous y reviendrons). Le sens de l'oeuvre est celui que son créateur – une personne empirique, fils de son pays et de son temps, ayant un certain nombre de connaissances et de convictions extra-littéraires qu'il manifeste dans ses oeuvres et dans les documents le concernant – lui avait donnée, et que le critique doit retrouver intact. Comme nous allons voir dans la suite, ce « *terrorisme d'une interprétation unique* » (pour reprendre une expression de Jacques Derrida) des oeuvres littéraires est un aspect très souvent critiqué par les tenants des écoles ultérieures.

Il est indiscutable que pratiquer l'histoire littéraire est une activité extrêmement minutieuse, voire laborieuse. La première phase de travail qui s'impose à l'historien est l'établissement d'une version définitive du texte qu'il entend analyser plus tard. On cherche à restituer le texte original par l'analyse des manuscrits et des éditions différentes de l'oeuvre en question. Le travail philologique consiste de premier abord à choisir parmi les versions subsistantes du texte sur des critères d'authenticité qui ne font pas toujours unanimité. Que faire par exemple avec les auteurs qui tout au long de leur vie ne cessent de corriger et de modifier les

⁸³ Barthes mettra en relief la fausseté de cette aspiration à la neutralité scientifique de l'histoire littéraire.

textes qui avaient été préalablement imprimés ? Comment s'approcher d'un roman édité à plusieurs reprises avec des différences textuelles d'importance, mais toujours avec l'accord de son auteur ? Ces problèmes seront traités plus en détail dans le chapitre consacré à la distinction entre feno- et génotexte. Ce qu'il faut impérativement retenir ici, c'est que les problèmes philologiques ont occupé le devant de la scène dans la seconde moitié du XIXe siècle. Les meilleurs érudits de l'époque ont élaboré une riche méthodologie de ce qu'ils ont appelé *la critique textuelle* : Nizard et ses compagnons ont minutieusement défini les procédés qui leur permettait de collationner et de dater les manuscrits, de déterminer leurs origines ainsi que de détecter les éventuels faux. Les philologues les plus illustres de ce temps ont encore considéré les oeuvres littéraires comme des documents l'esprit et les moeurs de la société dont il étaient censé être l'expression. A en croire Michel Foucault, ils ont tenté de « *reconstituer à partir de ce que disent les documents – et parfois à demi mot – le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux ; le document était toujours traité comme le langage d'une voix réduite au silence – sa trace fragile, mais par chance déchiffrable.* »

Une fois la version définitive – la plus conforme aux intentions de l'auteur – établie, l'interprétation historique d'une oeuvre littéraire n'est toujours pas chose aisée. Elle exige du commentateur une connaissance parfaite de la biographie personnelle et intellectuelle de l'auteur ainsi que du contexte historique, social et politique de la composition. Certes, l'étude biographique de l'auteur est un élément important des études d'histoire littéraire, mais Jean Rohou nous rappelle que les enquêtes qui portent sur la vie personnelle des écrivains doivent rester fonctionnelles et centrées sur les oeuvres. Il importe par exemple de savoir que Pierre Corneille est né à Rouen, en 1606, dans une famille d'administrateurs monarchistes, à condition de préciser que la ville normande est un haut-lieu de l'évolution économique et sociale, en contact non seulement avec l'Espagne féodale, mais aussi avec l'Angleterre et la Hollande, deux berceaux de l'ère libérale. L'esprit de cette ville provinciale, mais en même temps très cosmopolite a certainement influencé la formation du futur écrivain, le fait mérite donc d'être noté, puisqu'il peut contribuer à la meilleure et plus complète compréhension de l'oeuvre dramatique de l'écrivain. Tous les éléments biographiques qui peuvent avoir une relevance littéraire ou artistique sont dignes d'être enregistrés. Il existe, par contre, des biographies d'auteurs tellement tourmentées ou « intéressantes » qu'elles ne manquent pas d'éclipser l'oeuvre artistique de telle ou telle grande figure littéraire. Pour ne retenir qu'un exemple : la curiosité presque naturelle à l'homme fait que tout le monde s'intéresse à la nature des rapports très particuliers que Paul Verlaine entretenait avec son ami Arthur Rimbaud, mais cette épisode biographique souvent mise en lumière ne contribue pas beaucoup à la meilleure compréhension de la place des deux poètes dans la tradition de la poésie française. Retenons donc un avertissement d'importance : le contexte biographique et historique peut expliquer un certain nombre de choses, néanmoins le commentateur doit se garder de chercher à réduire l'oeuvre au social, au biographique (ni d'ailleurs au psychologique ou au pathologique) : une oeuvre littéraire est toujours le produit d'un processus de création, de fiction et de représentation. Elle n'est ni un document, ni un reflet fidèle des conditions de sa naissance : une production historique, certes, mais non pas une production de l'histoire.

Lorsque Gustave Lanson publie, en 1909, une édition critique des *Lettres Philosophiques* de Voltaire, il écrit dans la préface de son édition qu'il veut « *arriver à découvrir pour chaque phrase le fait, le texte ou le propos qui avait mis en branle l'intelligence et l'imagination de Voltaire* » et rendre compte ainsi « *du travail intérieur qui les a utilisés, fécondés, transformés, déformés.* » On peut facilement comprendre que cette entreprise oblige le commentateur à consulter non seulement toutes les ébauches accessibles du texte en question (nous avons ici les

origines de la critique génétique), mais aussi les livres que le jeune Arouet a lus pendant ses années de formation, ses notes, sa correspondance volumineuse ainsi que les notes et les mémoires de ceux et celles qui vivaient dans son entourage au moment de la composition de son oeuvre. Quelque original que soit Voltaire comme auteur, il ne peut « exercer » son génie artistique que sur une matière intellectuelle empruntée à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, et c'est justement la nature et l'extension de ces emprunts, sa position dans la tradition littéraire, qui intéressent particulièrement l'historien. On voit clairement quelle est la conception du créateur et de la création qui sous-tend l'activité de l'historien littéraire: l'écrivain – attaché par mille liens à sa biographie, à son époque et à sa communauté – se sert de sa culture pour exprimer ce qu'il sent et ce qu'il pense. Loin d'être un objet opaque, ouvert à une multitude d'interprétations possibles, chaque oeuvre littéraire est en quelque sorte le reflet des intentions expressives de son auteur, et le but que le commentateur doit se proposer est justement de retrouver cette intention primordiale. En ramassant un tas d'éléments biographiques et contextuels, on ne peut pas toujours arriver à la « vérité », au « secret » du texte, mais cette approche permet au commentateur d'exclure avec certitude un certain nombre d'interprétations inadmissibles parce qu'incompatibles avec les connaissances dont nous disposons à l'égard de l'auteur. Dans un article consacré à la mise au clair de la genèse du poème de Ronsard intitulé *De l'élection de son sépulcre*, Lanson démontre, en se fondant sur sa vaste érudition classique et sur la datation exacte de la composition du poème, que – contrairement à ce que les commentateurs peu avertis ont écrit sur la mélancolie, l'angoisse et le regret de la vie qui se seraient manifestés dans le texte en question – en vérité il s'agit de l'expression de la fierté artistique du jeune poète qui se rend compte que, grâce à la qualité artistique de ses compositions, après sa mort physique l'immortalité littéraire l'attendra.⁸⁴ L'étude minutieuse de l'histoire du *topos* central du poème (« *La seule lyre douce/L'ennuy des coeurs repousse* ») et la définition de l'année de sa composition (en 1550, Ronsard n'avait que 25 ans ; il ne pouvait donc pas se préparer à la mort) permettent d'exclure un certain nombre d'hypothèses qu'une première lecture – purement textuelle – aurait autorisées. L'étude philologique et biographique, attentive à la tradition littéraire (la poésie classique, latine et grecque) et aux conditions de la composition permet donc d'établir « *le sens de la pièce* » et d'écarter un certain nombre d'interprétations que nous pouvons désormais catégoriquement qualifier de fausses.

Bien entendu, Gustave Lanson, qui reconnaît volontiers le pouvoir créateur du génie et du talent, ne réduit pas le processus de création à une habile manipulation des éléments qui avaient préalablement existé dans la société en question. Pour lui, tout écrivain est enfant de son siècle, mais il n'y a que les médiocres qui le restent tout entiers, tandis que le génie, grâce à son talent d'invention, est toujours capable de produire une beauté supplémentaire, et dans ce sens il est indiscutablement unique. Lanson s'efforce d'éviter le piège du réductionnisme : il sait que les oeuvres littéraires ne sont pas le miroir de la société, plutôt, elles en sont complémentaires. La littérature exprime « *les regrets, les rêves et les aspirations de la société.* » Les oeuvres littéraires sont souvent conçues pour donner une réponse aux problèmes insolubles dans la réalité. Reprenons un exemple de Jean Rohou : la chanson de geste exalte les valeurs du système féodal au moment ou celui-ci entre en crise perceptible. La question très complexe des rapports entre la société et la littérature sera traitée plus en détail dans le chapitre *Sociocritique* de notre livre.

Lanson reconnaît volontiers que la nature véritable de la beauté artistique et littéraire ne peut pas être saisie avec les méthodes de l'histoire littéraire, le commentateur doit reconnaître les limites de sa compétence, mais son objectif de départ reste toujours valable: savoir le plus de

⁸⁴ *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 139-140.

l'auteur et de son oeuvre afin « *d'y plus comprendre et plus en jouir* ». Le caractère sérieux et quasi-professorial de l'approche de l'historien ne doit pas cacher le fait que pour Lanson, la littérature n'est pas (seulement) objet de savoir et de réflexion, mais « *exercice, goût, plaisir* »⁸⁵. Nous nous penchons sur les livres du passé parce que nous trouvons en eux les instruments plus efficaces de notre renouvellement moral, mais aussi parce que nous y trouvons du plaisir. Les considérations esthétiques et édifiantes, loin de s'exclure, se renforcent dans l'esprit des tenants de l'école lansonienne : le plaisir le plus grand que l'homme puisse éprouver est justement celui de son anoblissement intérieur, qu'il peut atteindre grâce à la lecture assidue d'oeuvres littéraires. Ceci amène Gustave Lanson à dire que « *la littérature est, dans le plus noble sens du mot, une vulgarisation de la philosophie : c'est par elle que passent à travers nos sociétés tous les grands courants philosophiques qui déterminent le progrès [...] ; c'est elle qui entretient dans les âmes, autrement déprimées par la nécessité de vivre et submergées par les préoccupations matérielles, l'inquiétude des hautes questions qui dominent la vie et lui donnent sens ou fin. Pour beaucoup de nos contemporains, la religion est évanouie, la science est lointaine, par la littérature seule leur arrivent des sollicitations qui les arrachent à l'égoïsme étroit ou au métier abritissant.* »⁸⁶ La littérature qui, dans un monde définitivement sécularisé, prend la place de la religion, dépassée, et de la philosophie, trop abstraite ... c'est l'idée fondamentale de toute une époque qu'on qualifie aujourd'hui, avec un brin de condescendance, de positiviste et qui imprègne toute la IIIe République. Comme vous allez le voir dans les autres chapitres de notre livre, les tenants des écoles ultérieures de théorie littéraire trouveront cette définition des tâches de la littérature à la fois trop large (parce qu'ils seront plus sceptiques par rapport à cette conception moralisante et philosophique de l'oeuvre littéraire) et trop limitée (parce qu'ils regretteront que Lanson hésite à accorder une existence propre à la sphère littéraire). En même temps, il faut noter que cette conception lansonienne du rôle de la littérature n'est que le point d'aboutissement d'une longue tradition, par rapport à laquelle les définitions ultérieures « immanentistes » de la littérature constitueront une rupture radicale.

Malgré les concessions qu'il fait au génie et malgré le fait qu'il reconnaît les limites de la compétence de la méthode historique, Gustave Lanson croit fermement que l'auteur « *sait* » toujours « *ce qu'il veut dire* » et que le commentateur doit s'efforcer de retrouver ce sens caché dans l'oeuvre littéraire. Or, cette attitude qui se veut objective (et qui présuppose la transparence absolue de la langue, principe violemment contesté par les écoles d'interprétations ultérieures) exige une grande dose de retenue et de maîtrise de soi de la part du commentateur. L'objectif principal que Gustave Lanson s'est proposé est d'enrayer le progrès et la mode des interprétations arbitraires et impressionnistes. « *L'historien littéraire doit être aussi impersonnel qu'il peut l'être, il devrait l'être absolument. Il ne doit que renseigner.* » On peut donc dire que pour Lanson l'histoire littéraire définit sa tâche négativement : elle s'efforce d'exclure les interprétations incompatibles avec la l'intention d'auteur, tout en permettant une variété d'opinions opposées sur l'oeuvre en question. Après sa mort, ses disciples de Lanson ont systématisé et théorisé son héritage intellectuel : *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*⁸⁷ de Gustave Rudler est un véritable manuel de la pratique de l'art. Cet ouvrage conçu dans un esprit de rigueur⁸⁸ et d'érudition renferme des chapitres consacrés à l'histoire de la discipline ainsi qu'aux méthodes

⁸⁵ *Histoire de la littérature française*, IV vol, Paris, Firmin-Didot, 1859-63, p. VIII.

⁸⁶ *Ibid.* p. IX.

⁸⁷ Oxford University Press, 1923.

⁸⁸ Dans la conclusion (p. 201) Rudler écrit : « *Il s'agit avant tout de comprendre la nécessité et d'acquérir le goût du savoir, de contracter un certain besoin de précision et de rigueur, de se plier à une discipline exacte, de prendre une habitude, une direction d'activité.* »

d'attribution et de restitution de textes : pour Rudler, comme pour tous les autres tenants de l'école, la précision philologique est le point de départ obligé de tout commentaire littéraire. L'activité *critique* commence lorsque la reconstruction philologique et historique est terminée. Au critique, ce qu'on lui demande, c'est sa pensée personnelle sur un auteur ou sur un ouvrage. Dans cette ultime phase de son travail, le commentateur ne doit plus s'interdire certaines manifestations de sa subjectivité : les appréciations et les jugements de valeur sont permis, à condition de ne pas oublier les résultats de la phase scientifique de la recherche.

Les tenants de l'histoire littéraire traditionnelle ont été attaqués sous plusieurs angles. Les artistes sont naturellement très peu satisfaits par toute approche qui étudie le processus de la création littéraire à partir des données extra-littéraires (biographiques, philosophiques, sociologiques ou psychologiques). Dans une lettre citée par Jean Rohou, Flaubert s'en exprime avec les mots suivants : « *On analyse très finement le milieu ou l'oeuvre s'est produite et les causes qui l'ont amenée, mais la poétique d'ou elle résulte? sa composition? son style?* » Il est à remarquer que Flaubert ne semble pas rejeter l'approche historique en tant que telle (on peut étudier la poétique et les questions de style sous un angle historique) ; ce qu'il trouve infructueux et inadmissible, c'est l'effort vide de sens des historiens littéraires de ramasser tout un arsenal de connaissances anodines et absolument irrelevantes (du moins à l'avis de Flaubert) du point de vue du processus de la création littéraire. On peut certainement lire *Bouvard et Pécuchet* comme un ouvrage destiné à ridiculiser cette aspiration à l'exhaustivité « scientifique ». Le plus grand adversaire des historiens littéraires, le poète et écrivain Charles Péguy donne une célèbre caricature « *de cette surscience suprascientifique qui cherche des lumières sur un texte partout, pourvu que cela ne soit pas dans le texte, et qui débute par une leçon générale d'anthropogéographie.* » Péguy va jusqu'à dire que celui qui comprend mieux *Le Cid* est paradoxalement celui qui ne sait rien de l'histoire du théâtre français ; c'est-à-dire le lecteur idéal, au lieu de se laisser aveugler par des considérations érudites et aliénantes, permet à l'oeuvre d'agir sur lui. Notons également les remarques très sages de Marcel Proust, qui dans son *Contre Sainte-Beuve* (ouvrage longtemps inédit) affirme que l'esprit créateur, au moment de la création artistique qui l'élève au dessus de la vie quotidienne, se détache absolument de la personne empirique dont le nom figure sur le livre édité : « *Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* ». Ceci veut dire que pour Proust les historiens littéraires se trompent absolument en s'efforçant de comprendre une oeuvre littéraire à partir de la biographie de son auteur, puisque les événements ultérieurement retracés de la vie d'un individu nommé Marcel Proust n'ont pratiquement rien à faire avec le processus de la création littéraire.⁸⁹ L'irrélevance des connaissances amassées par les historiens littéraires est ce que leur reproche également Paul Valéry : « *Les prétendus renseignements de l'histoire littéraire ne touchent presque pas à l'arcane de la génération des poèmes. Tout se passe dans l'intime de l'artiste, comme si les événements observables n'avaient sur ses ouvrages qu'une influence superficielle.* »⁹⁰ Le point de départ commun de cette critique provenant des artistes est qu'ils considèrent la création littéraire (ou plus généralement : artistique) comme un processus inspiré, un arcane du génie créateur dont les non-artistes ne peuvent avoir rien à dire (sinon des remarques subjectives et impressionistes, qui n'auront pas de statut scientifique). On peut aisément comprendre cette position, mais nous devons remarquer entre parenthèses que cette objection, si on l'admet, invalide non seulement l'histoire littéraire, mais pratiquement toutes les tentatives et méthodes d'interprétation puisque le formalisme ou la psychanalyse ne réduisent pas moins la création littéraire à des éléments constitutifs saisissables par le commentateur

⁸⁹ Cette question est traitée en plus d'ampleur dans le chapitre consacré à la critique thématique.

⁹⁰ Ces citations proviennent de l'ouvrage cité de Jean Rohou.

« technicien froid ». En général, on peut dire qu'on ne peut pas construire la réflexion critique tout simplement sur l'intuition de l'homme exceptionnel qu'est l'artiste.

Mais le défi le plus difficile à relever vient non pas des créateurs, mais d'autres écoles d'interprétation. Les critiques, surtout ceux qui sont nourris au formalisme russe et au structuralisme, affirment que l'historien doit adopter non pas le point de vue du passé, mais celui du présent, c'est-à-dire qu'il doit *organiser* sa reconstruction au lieu de la considérer comme la reproduction d'une réalité objective. De toute manière, disent ces critiques, l'objectivité historique est extrêmement problématique, puisqu'elle dépend des concepts, des méthodes et des principes que l'historien s'est choisis en construisant son objet. Dans cette rapide présentation consacrée à l'histoire littéraire traditionnelle, nous n'avons pas la possibilité d'examiner de plus près ce débat, mais nous devons impérativement en retenir la question centrale : doit-on s'efforcer de rétablir, dans la mesure du possible, le contexte « primordiale » des oeuvres littéraires, ou bien, est-il légitime d'appliquer aux oeuvres littéraires des théories interprétatives élaborées ultérieurement à leurs genèse ? Le point de départ de l'histoire littéraire est la conviction que les textes étudiés ne sont pas autonomes, c'est-à-dire qu'ils ne se détachent pas absolument des conditions biographiques, sociales et historiques de leur naissance et que par conséquent leur « littéralité », ne les élevant pas dans la sphère des vérités éternelles, ne dispense pas le commentateur de l'obligation de les considérer comme les produits d'un auteur disposant d'un certain nombre de connaissances et de convictions (esthétiques ou idéologiques). La création littéraire n'est donc pas un processus dont le résultat final (l'oeuvre), en se sublimant de quelque manière, quitterait le monde commun à son auteur et à ses lecteurs ; au contraire, on peut et on doit les lire comme des réponses datées à des questions (d'ordre artistique et idéologique) qui portent, elles aussi, l'empreinte de leur temps. Puisque l'oeuvre s'attache par un millier de liens à son auteur (qui, pour l'historien littéraire au moins, est loin d'être mort) et au monde de celui-ci, son interprétation doit rejeter tout élément et toute description qui auraient été impensables par le créateur du texte (si on prend cet avertissement au sérieux, on devra « interdire » aux commentateurs de se servir par exemple des écrits de Freud dans l'interprétation des oeuvres écrites avant lui. Œdipe n'avait pas le complexe d'Œdipe ...). Le commentateur qui ne se rend pas compte de l'historicité fondamentale des oeuvres et qui s'efforce d'imposer aux textes littéraires des théories d'interprétation ultérieures à leur naissance sera accusé par l'historien littéraire de pêcher d'anachronisme. Il existe plusieurs moyens de définir le contexte d'origine : la nation, la société (la classe d'appartenance) et l'espace littéraire peuvent tous servir de cadre d'interprétation ; ce qui importe, c'est de souligner que le texte ne porte pas en lui la clé de sa compréhension.

Bibliographie sommaire pour le chapitre *Histoire littéraire* :

Bergez, Daniel (éd.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (D. Bergez, P. Barbéris, P.-M. de Biasi, M. Marini et G. Valency), Bordas, 1990.

Brunetière, Ferdinand, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, Paris, 1903-19.

Febvre, Lucien, « Les historiens de la littérature. De Lanson à Daniel Mornet », *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1953.

Lanson, Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire », *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraires*, Paris, Hachette, 1965.

Lanson, Gustave *Histoire de la littérature française*, Paris, 1923.

Maingueneau, Dominique *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

Moisan, Clément *L'histoire littéraire*, Paris, PUF, 1990.
Mornet, Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée française*, Paris, 1924.
Nisard, Désiré, *Histoire de la littérature française*, IV vol, Paris, Firmin-Didot, 1859-63.
Ravoux Rallo, Elisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
Rohou, Jean, *L'histoire littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
Rudler, Gustave, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford University Press, 1923.

III. La critique de la conscience et la critique thématique

*Le contexte de la critique conservatrice du XIXe siècle*⁹¹

Pour pouvoir se faire une idée du contexte historique de la réflexion esthétique et de la pratique de la critique littéraire du XIXe siècle, il faut reconstituer un tableau relativement complet. Comme le remarque pertinemment Pierre Brunel⁹² dans son tableau critique de l'époque, il serait injuste et faux de mettre en vedette le seul Sainte-Beuve (1804-1869). Il n'était pas considéré comme un chef de file par ses contemporains et ses opinions pesaient moins que celles des grands juges, notamment Gustave Planche (1808-1857), et Désiré Nisard (1806-1888). Il avait la réputation d'être un brillant « challenger », mais il était loin d'être reconnu comme chef de file et le plus important critique de son époque. Si Sainte-Beuve semble maintenant dominer la critique littéraire française du XIXe siècle, c'est une erreur de perspective postérieure, probablement due à Marcel Proust et à ses articles écrits contre la méthode biographique, réunis en volume sous le titre de *Contre Sainte-Beuve*.⁹³ A l'époque, les critiques mentionnés ci-dessus comme Gustave Planche, collaborateur de la *Revue des Deux Mondes*, grand ami de Balzac et de George Sand ou Désiré Nisard, le puissant critique littéraire du *Journal des Débats*, semblent avoir exercé une plus grande influence à travers les journaux et les revues. La notoriété de Sainte-Beuve s'affirme à partir du XXe siècle où l'historien danois, Georg Brandès le considère déjà comme « un esprit qui fait époque ». Depuis, la critique moderne a tendance à voir en lui un conservateur, bien qu'il ait représenté un courant moderne par rapport à son époque, ce qui veut dire qu'il a incarné successivement tout aussi bien le néo-classicisme que l'esprit romantique, la pensée pré-tainienne que l'impressionnisme. Avec ses *Lundis* et ses *Portraits littéraires*, il a contribué à élaborer le genre du portrait littéraire qui associe à un résumé biographique des citations des analyses de textes et des dissertations érudites, le tout rédigé avec une verve littéraire remarquable.

Voici quelques spécimens des écrits des deux grandes autorités reconnues à l'époque. Nisard représente vraiment la critique conservatrice qui assume pleinement sa fonction de juge suprême suivant les critères définis sur la base de la tradition. Il avoue que l'antiquité domine surtout ses principes d'esthétique : l'époque classique, par rapport à laquelle il déplore la décadence des dernières périodes de la poésie latine. Il prêche sans scrupules son dogmatisme, loin de s'en cacher : « Pour la partie de critique et de théorie, j'avoue que mes principes sont plutôt exclusifs qu'éclectiques. Je tiens pour la poésie de Lucrèce, de Virgile, d'Horace, non point comme la seule, mais comme la meilleure, la plus philosophique, celle qui réfléchit le plus complètement l'homme, celle qui contient le plus d'enseignement pour la conduite de la vie; la

⁹¹ D'après la synthèse de Pierre Brunel, publiée dans *La critique littéraire*, n°664 de la coll. Que sais-je ? Paris, PUF, 1977. pp. 42-61. Dans ce volume quatre auteurs qui sont Pierre Brunel, Daniel Madelénat, Jean-Michel Gliksohn et Daniel Couty donnent une vue d'ensemble de l'évolution de la pensée esthétique et de la critique de l'âge ancien à l'époque moderne.

⁹² Op. cit. p. 42.

⁹³ Paris, Gallimard, 1954. (Les articles réunis dans le volume ont été écrits autour de 1908, mais publiés à titre posthume.)

seule enfin qui puisse former des hommes de bon sens. » On peut admirer le courage et le manque de doute avec lequel il soutient la raison d'être des dogmes et des principes qu'il déclare d'abord par rapport à la poésie ancienne (il s'agit de la *Préface* d'une anthologie de la poésie latine décadente : « Je suis bien plus frappé, dans l'époque de la décadence latine, des pertes que des acquisitions; et celles-ci ne me paraissent point compenser celles-là. Toutefois si je faisais de la critique dans un temps sain, où il y eût moins d'*individualités* et plus de gens de goût, moins d'indépendance littéraire et plus de bon sens, je serais plus disposé à céder sur mes doctrines exclusives; car j'aime et je comprends bien cette facilité qui ne s'effarouche point des défauts et ne tient compte que des beautés, qui procède par admission au lieu de procéder par exclusion, qui a des poétiques pour toutes les poésies, et des principes pour expliquer et absoudre toutes les *individualités*. »⁹⁴

Il établit pourtant vite une analogie entre cette période décadente et celle du romantisme pour pouvoir blâmer l'époque contemporaine et la qualifier de malsaine :

« Mais, comme ce temps-ci est mauvais, qu'on y croit plus aux entrepreneurs de littérature qu'aux grands écrivains, qu'on y prend la témérité entêtée pour du génie, et l'orgueil immuable pour une mission; que beaucoup perdent le goût et, ce qui est bien plus triste, le sens moral, à e nos écrivains autocrates et autonomes, j'ai pensé qu'il fallait prendre parti pour les principes, contre les admirations faciles et accommodantes de l'éclectisme, et que là où la question littéraire se trouve compliquée d'une question de moralité, la critique méritait mieux d'un pays libre, et montrait peut-être plus d'intelligence et de courage en venant au secours de la discipline littéraire qu'en immolant le peu qui reste de principes incontestés au prétendu besoin d'affranchir de toute entrave les génies douteux que nous réserve l'avenir. »⁹⁵

Il compare les pays où la littérature est une distraction et où plus de choses sont permises et ceux où les lettres ont une vocation sociale. Apparemment il range la France dans ce dernier camp et exige plus de moralité dans la critique littéraire :

« Mais dans un pays où la littérature gouverne les esprits, mène la politique, domine les pouvoirs de l'État, donne un organe à tous les besoins, une voix à tous les progrès, un cri à toutes les plaintes; où elle est la plus vitale liberté au lieu d'être le stérile dédommagement de toutes les libertés confisquées, où elle a action, non seulement sur le pays, mais sur le monde, la critique n'est plus une spéculation oiseuse, mais un devoir à la fois littéraire et moral. Elle doit être intelligente, mais point complaisante; elle doit tout connaître, mais non pas tout approuver; elle doit surtout ne pas mettre en danger l'unité d'une belle langue pour y donner droit de cité à quelques beautés suspectes. Telle est ma conviction profonde, et si j'ai un regret en relisant ce livre, c'est de m'y trouver toujours au-dessous de cette conviction »⁹⁶

Gustave Planche dont les idées sociales étaient avancées et qui militait pour le progrès social en France, représente, lui aussi, une prise de position traditionnelle dans son activité de critique littéraire.⁹⁷ Il condamne dans un article de 1835, intitulé « De la critique française », tous les courants de la pensée et de la pratique critique existantes en France. Il s'en prend surtout à la

⁹⁴ *De la nécessité de la critique dogmatique dans les périodes de décadence*, préface à une *Anthologie de la poésie latine décadente*, Préface à la première éd. des *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, 1834.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Sur les préventions et les erreurs de jugements de Gustave Planche, cf. le remarquable livre de Maurice Regard : *L'Adversaire des romantiques, Gustave Planche*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1955. En 2 vol. selon sa grande amie, George Sand

critique érudite, mais en passant en revue toutes les espèces de critique observables en France, il finit par les trouver toutes mensongères. Il colle des étiquettes très péjoratives sur elles en les appelant respectivement critique marchande, critique indifférente, critique spirituelle, critique érudite et critique écolière. Même sa grande amie, George Sand reconnaît dans ses mémoires que Planche était dogmatique et prévenu, bien que ses intentions aient été toujours bonnes, et qu'il s'est montré incompréhensif et injuste envers plusieurs de ses contemporains : « Je dois aussi une reconnaissance particulière, comme artiste, à M. Gustave Planche, esprit purement critique, mais d'une grande élévation. (...) Il ne voulut longtemps comprendre et sentir le beau que dans le grand et le sévère. Le joli, le gracieux et l'agréable lui devinrent antipathiques. De là, une injustice réelle dans plusieurs faits d'appréciation qui lui fut imputée à mauvaise humeur, à parti pris, bien qu'aucune critique ne soit plus intègre ni plus sincère que la sienne. »⁹⁸

Il suffira de citer un extrait de l'article de Planche écrit à propos du *Salon de 1831*⁹⁹ pour prouver qu'il était sincèrement hostile à toute innovation dans les beaux-arts et qu'il condamnait sans appel l'art romantique : « L'art est malade, il faut le traiter comme tel, le consoler et l'encourager, comme le doit faire tout habile médecin. Il faut rapprocher en espérance le terme de la guérison. Mais, pour que le sort ne se joue pas de nos espérances...il faut un régime sévère au malade, un travail opiniâtre et une critique consciencieuse...il faut aider de toutes ses forces, et par tous les moyens qui sont à la disposition de l'intelligence, l'éducation du goût public...j'ai voulu faire sur l'art, des remarques qui pussent profiter aux artistes. » Ainsi, il paraît probable que les critiques virulentes adressées par Proust à Sainte-Beuve correspondraient bien mieux à ces deux critiques et aux tendances représentées par eux.

Pour Sainte-Beuve

Bien loin des débats qui ont animé la formation de la critique et de la fureur proustienne avec laquelle il fustigeait les écrits de Sainte-Beuve, on peut juger avec plus d'objectivité de l'activité critique de celui-ci. Il faut dire que la postérité lui trouve plus de mérites que son époque et celle qui a immédiatement suivi sa mort. La réévaluation peut être datée de 1900, mais n'est entière de nos jours non plus. Les avis restent partagés, même si le parti de Sainte-Beuve a trouvé des défenseurs comme Gérard Antoine ou Pierre Brunel.

Les dimensions de l'œuvre sont imposantes et ne facilitent pas la tâche de la critique qui veut porter des jugements moins prévenus sur la valeur des écrits. En tous cas, avec son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828, revu en 1843), ses *Critiques et Portraits littéraires* (1832-1839), ses *Portraits de femmes* (1844), ses *Portraits littéraires* (1844), ses *Portraits contemporains* (1846), son *Port-Royal* (1840-1859), ses *Causeries du lundi*, publiées en vol. chez Garnier (entre 1851 et 1862), ensuite son *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1860), Sainte-Beuve a multiplié les interventions critiques qui ont pu faire de lui un véritable formateur de l'opinion publique relative aux belles-lettres. Sans vouloir prononcer des jugements définitifs sur la valeur de son œuvre, j'ai choisi un genre, celui du portrait littéraire où ses mérites sont évidents et ont déjà été reconnus par la critique moderne, post-proustienne. Gérard Antoine suit et apprécie beaucoup la formation du nouveau genre sous la plume du jeune critique qui, après les années de découvertes, après

⁹⁸ *Histoire de ma vie* de George Sand, Ve partie, chap. VI, coll. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1971, t. II/ pp. 280-281. (édition de Georges Lubin). GS avoue sincèrement un peu plus tôt (ibid. p. 176.) que si elle était si indulgente avec Planche, c'était aussi parce que celui-ci avait fait l'éloge de ses romans *Indiana* et *Valentine* dans la RDM du 15 décembre 1832.

⁹⁹ Paris, Pinard, 1831.

celles d'une propagande romantique, lance une expérience au cours de laquelle il développe, il est vrai, un aperçu biographique, mais comme prétexte à des jugements esthétiques, à des tableaux d'époque d'où il peut déduire des définitions de groupes ou de mouvements. Sainte-Beuve joue ici la carte de l'essai, appuyé sur son érudition et met en place un ordre à la fois littéraire et moral.¹⁰⁰ Dans l'*Introduction* de son excellente édition moderne des *Portraits littéraires* Gérard Antoine retrace l'évolution théorique du critique qui hésite entre les dénominations de « divers morceaux », « articles » avant de s'arrêter à « portraits et articles critiques ». Dans son deuxième recueil, après avoir mûri les critères génériques, il présente déjà une définition:

« Ce genre de portraits que l'occasion m'a suggéré et je n'aurais pas eu l'idée probablement sans le voisinage des *Revue*s, m'est devenu une forme commode, suffisamment consistante et qui prête à une infinité d'aperçus de littérature et de morale : celle-ci empiète naturellement avec les années, et la littérature, par moments, n'est plus qu'un prétexte... »

Sur la base des introductions destinées à des éditions scientifiques et des articles parus dans les journaux et revues, il fond ensemble plusieurs portraits littéraires qui paraîtront en volumes. Voilà un bref résumé du double portrait fait de Benjamin Constant et de Madame de Charrière qui se propose de retracer l'évolution entière des deux personnages :

« Rien de plus intéressant que de pouvoir saisir les personnages célèbres avant leur gloire, au moment où ils se forment, où ils sont déjà formés et où ils n'ont point éclaté encore ; rien de plus instructif que de contempler à nu l'homme avant le personnage, de découvrir les fibres secrètes et premières, de les voir s'essayer sans but et d'instinct, d'étudier le caractère même dans sa nature, à la veille du rôle. C'est un plaisir et un intérêt de ce genre qu'on a pu se procurer en assistant aux premiers débuts ignorés de Joseph de Maistre ; c'est une ouverture pareille que nous venons pratiquer aujourd'hui sur un homme du camp opposé à de Maistre, sur un étranger de naissance comme lui, parti de l'autre rive du Léman, mais nationalisé de bonne heure chez nous par les sympathies et les services, sur Benjamin Constant. »¹⁰¹

Ensuite il se réfère aux informations et études déjà parues dans la *Revue des Deux Mondes* à propos de Benjamin Constant, en critiquant la prise de position hostile de Gustave Planche et il promet d'analyser le personnage dès ses débuts précoces, en rapport avec Madame de Charrière qui avait été l'une de premières amies et protectrices de Constant:

« Dans l'article que cette Revue a publié, si l'on s'en souvient, sur Mme de Charrière, sur cette Hollandaise si originale et si libre de pensée, qui a passé sa vie en Suisse et a écrit une foule d'ouvrages d'un français excellent, il a été dit qu'elle connut Benjamin Constant sortant de l'enfance, qu'elle fut la première *marraine* de ce Chérubin déjà quelque peu émancipé, qu'elle contribua plus que personne à aiguïser ce jeune esprit naturellement si enhardi, que tous deux s'écrivaient beaucoup, même quand il habitait chez elle à Colombier, et que les messages ne cessaient pas d'une chambre à l'autre; mais ce n'était là qu'un aperçu, et le degré d'influence de Mme de Charrière sur Benjamin Constant, la confiance que celui-ci mettait en elle durant ces années préparatoires, ne sauraient se soupçonner en vérité, si les preuves n'en étaient pas là devant nos yeux, amoncelées, authentiques, et toutes prêtes à convaincre les plus incrédules. »¹⁰²

Dans son travail de reconstitution de l'histoire de cette amitié et de l'évolution du caractère du jeune Benjamin Constant, il s'appuie sur la correspondance des deux personnages,

¹⁰⁰ Paris, Laffont, 1993. Coll. Bouquins, éd. établie par Gérard Antoine, v. toute *L'Introduction*.

¹⁰¹ Ibid. p. 832.

¹⁰² Ibid. pp. 832-833.

confié aux soins d'un professeur de Lausanne. Les documents s'étendant sur sept années (1787-1795) permettent de recréer « la période de Werther et d'Adolphe »¹⁰³ de Benjamin Constant.

Sans prétendre à une exhaustivité quelconque, on peut dire qu'il est temps de juger Sainte-Beuve indépendamment de Proust et des débats autour de la critique dite biographique. Malgré le fait que Sainte-Beuve ait pris le parti des romantiques contre la critique officielle de son temps et que le romantisme soit l'une des sources vives de la critique thématique, Proust a fait de Sainte-Beuve une sorte de bête noire incarnant tous les défauts de l'approche biographique, et ceci sur la base de quelques erreurs de jugements critiques, graves en fait, mais pas assez pour obscurcir tous les autres mérites du critique. Gérard Gengembre dresse par ex. un bilan plutôt positif dans sa synthèse critique¹⁰⁴ en disant que l'écriture beuvienne impose sa précision autant que son brillant. Une fois assimilés les documents et les témoignages, les «lundis» s'évertuent avec succès à la rigueur, au dépouillement, à la sobriété, à l'équilibre, au beau langage. Art consommé, modèle inspiré par l'esthétique classique, il relève aussi d'une éthique romantique, qui se soucie de la détermination contextuelle de la production littéraire, mais qui distingue la singularité, qui reconnaît et célèbre le génie: «Quelque soin qu'on mette à pénétrer ou à expliquer le sens des œuvres, leurs origines, leurs racines, à étudier le caractère des talents et à démontrer les liens par où ils se rattachent à leurs parents et à leurs alentours, il y aura toujours une certaine partie inexplicable, celle en quoi consiste le don individuel du génie».¹⁰⁵

La critique de la conscience et les explorateurs de l'imaginaire poétique

Avant d'aborder les tendances centrées sur la recherche des thèmes, il faut éclairer quelques confusions terminologiques. En parlant de ces tendances qui remontent au romantisme et à l'épistémologie de Gaston Bachelard, on rencontre également les termes de la critique de la conscience et de la critique thématique. Jean-Yves Tadié par ex. n'utilise pas l'étiquette générale « critique thématique » dans sa synthèse,¹⁰⁶ mais traite des auteurs qui peuvent relever de la recherche des thèmes et passer pour les prédécesseurs ou bien et des modèles (ou maîtres) des représentants de la critique thématique dans deux chapitres différents (III et IV) sous le titre de « La critique de la conscience » d'une part et « La critique de l'imaginaire » de l'autre. Pareillement, Antoine Compagnon met ensemble la critique des thèmes et celle de la conscience et des profondeurs dans un bref aperçu de la littérature critique¹⁰⁷ où il cite Albert Thibaudet et Charles Du Bos tout aussi bien que l'école de Genève (Béguin, Raymond et Poulet), Gaston Bachelard et Jean-Pierre Richard. Sans pouvoir résoudre ici le problème des effets et des réseaux de la diffusion des idées, je constate que tous ces courants s'enchaînent et s'interpénètrent sans cesse, mais il est toutefois pratique de distinguer entre la critique de la conscience et la critique thématique proprement dite. Tadié interprète les objectifs de tout un groupe de chercheurs (notamment Albert Béguin, Marcel Raymond, Georges Poulet, puis la nouvelle génération dont les chefs de file sont Jean Rousset et Jean Starobinski) comme un retour vers la conscience de l'auteur, s'appuyant sur le titre d'un livre de Georges Poulet.¹⁰⁸ Ce serait une tendance générale dans les pays francophones à partir des années 1950, mais qui remonte aux courants de pensée romantiques et fin de XIXe siècle, représentée surtout, mais pas exclusivement, par les professeurs de l'Université de Genève (d'où le nom de l'école de Genève) et par Georges Poulet.

¹⁰³ Ibid. p. 833.

¹⁰⁴ Gengembre, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, pp. 4-6.

¹⁰⁵ *Causeries du lundi*, le «lundi» consacré à *l'Essai de critique naturelle* d'Emile Deschanel..

¹⁰⁶ *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987.

¹⁰⁷ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris : Encyclopaedia universalis, A. Michel, 1997, p. 421-422.

¹⁰⁸ *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

Cette orientation dans la pensée est caractérisée par le refus du tout positivisme et de tout formalisme aussi, même avant la grande redécouverte et popularité des formalistes russes (traduits pour la plupart à partir des années 1970 en France). Ainsi, c'est toujours la conscience, la recherche des sensations qui sera le dénominateur commun de tous ces critiques et penseurs.

Le grand modèle : Gaston Bachelard

C'est Gaston Bachelard (1884-1962) qui a fondé tout son système de pensée sur l'imaginaire et c'est sur les traces de ses ouvrages que tout le courant « thématique » affirme la primauté de l'imaginaire. Bachelard favorise le psychisme comme facteur déterminant de la contemplation et de la création. Il associe la phénoménologie à sa pensée pour aboutir à l'élaboration d'une étude des images et des métaphores. Il utilise la psychanalyse (autour de l'inconscient collectif et des mythes) tout aussi bien que la philosophie pour atteindre ses buts. Il considère l'histoire littéraire comme externe, donc pas essentielle dans la perception de la littérature.

Pour qu'ils puissent élaborer toute une théorie du sujet qui écrit et du thème littéraire pris dans un sens philosophique, l'activité de Gaston Bachelard a apporté une contribution précieuse aux représentants et chercheurs de la conscience et de la thématique. L'œuvre magistrale de Gaston Bachelard comprend neuf ouvrages essentiels, *La Psychanalyse du feu*,¹⁰⁹ *Lautréamont*,¹¹⁰ *L'imagination du mouvement*,¹¹¹ *La terre et les rêveries de la volonté*,¹¹² *La terre et les rêveries du repos*,¹¹³ *La Poétique de l'espace*,¹¹⁴ *La Poétique de la rêverie*,¹¹⁵ *La flamme d'une chandelle*.¹¹⁶ Gaston Bachelard, épistémologue, historien et philosophe des sciences,¹¹⁷ a été un personnage solitaire dans l'histoire de la pensée et des sciences, qui a bouleversé les méthodes acquises avant lui.

Les spécialistes de son œuvre (comme Michel Mansuy¹¹⁸ ou Vincent Therrien¹¹⁹) attirent l'attention sur le fait qu'il n'avait pas une seule méthode, mais plusieurs, et qu'il avait doté les termes utilisés par lui de sens spéciaux, il faut donc prendre garde, s'agissant de lui, en employant des termes comme *psychanalyse* ou *poétique* et toujours les redéfinir suivant les sens bachelardiens.

C'est dans les années 1930 qu'il commence à se pencher sur des phénomènes qui relèvent à la fois des sciences et de l'imagination, comme les quatre éléments dont le premier analysé par lui sera le *Feu*. Dans ses réflexions, la connaissance scientifique et poétique sont fondées ensemble : « Il s'agit en effet de trouver l'action de valeurs inconscientes à la base même de la connaissance empirique et scientifique ».¹²⁰ Il entend par *inconscient* un domaine que Jean-Yves Tadié¹²¹ nomme *préconscient* : « une couche psychique moins profonde, plus intellectualisée »,

¹⁰⁹ Paris, J. Corti, 1937.

¹¹⁰ Paris, J. Corti, 1939.

¹¹¹ Paris, J. Corti [1943.]

¹¹² Paris, Corti [1948.]

¹¹³ Paris, Corti, 1948.

¹¹⁴ Paris, PUF, 1957.

¹¹⁵ Paris, PUF, 1960.

¹¹⁶ Paris, PUF, 1961.

¹¹⁷ V. p. ex. *Son Activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, PUF, 1951.

¹¹⁸ *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, J. Corti, 1967.

¹¹⁹ *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, ses fondements, ses techniques, sa portée. Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire, Paris, Klincksieck, 1970.

¹²⁰ *La Psychanalyse du Feu*, p. 118

¹²¹ Tadié, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Dossiers Belfond, 1987, p. 108.

comme les rêves cèdent la place à la rêverie, « extrêmement différente du rêve par cela même qu'elle est toujours plus ou moins centrée sur un objet ». C'est la rêverie qui détermine les complexes nommées d'après les grands mythes et les grands poètes de l'humanité, comme Prométhée, Empédocle, Poe, Novalis, Hoffmann, etc. Il décrit les différents matériaux qui peuvent être porteurs de feu : « L'alcool de Hoffmann, c'est l'alcool qui flambe ; il est marqué du signe tout qualitatif, tout masculin du feu. L'alcool de Poe, c'est l'alcool qui submerge et qui donne l'oubli et la mort ; il est marqué du signe tout quantitatif, tout féminin de l'eau. (...) L'esprit poétique obéit tout entier à la séduction d'une image préférée ». ¹²²

Gaston Bachelard ne voit pas de frontière stricte entre science, arts et poésie, en quoi il fait valoir une conception toute moderne et a devancé son époque : « Conteurs, médecins, physiciens, romanciers, tous rêveurs, partent des mêmes images et vont aux mêmes pensées... » ¹²³ Sur cette base, il construit des systèmes pour chaque auteur, systèmes où les métaphores se fondent en une *syntaxe* et chaque poète offre une synthèse d'images qu'on peut dégager des textes. Le critique doit retrouver la logique de ces systèmes, mais tout en conservant la dialectique de la pensée de l'auteur.

Dans ses travaux sur l'imagination de la matière, les quatre éléments sont élaborés à l'appui des arts et de la poésie du XIXe siècle. Ainsi, en parlant de l'eau, dans *L'eau et les rêves* ¹²⁴, il distingue les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes en rapport avec le mythe de Narcisse. Ensuite il passe aux eaux profondes, des eaux dormantes et des eaux mortes. L'eau lourde dans la rêverie d'Edgar Poe. Dans ses réflexions psychanalytiques, il est profondément influencé par Marie Bonaparte et Jung, plus que par Freud, comme il ressort déjà clairement de cette réflexion sur la poésie de Poe :

« Mme Marie Bonaparte, dans ses minutieuses et profondes analyses des poésies et des contes d'Edgar Poe, a découvert la raison psychologique dominante de cette unité. Elle a prouvé que cette unité d'imagination était la fidélité à un souvenir impérissable. On ne conçoit pas comment on pourrait approfondir une telle enquête qui a triomphé de toutes les anamnèses, qui a pénétré dans l'au-delà de la psychologie logique et consciente. Nous utiliserons donc sans compter les leçons psychologique accumulées dans le livre de Mme Bonaparte.

« Mais, à côté de cette unité inconsciente, nous croyons pouvoir caractériser dans l'œuvre d'Edgar Poe une unité des moyens d'expression, une tonalité du verbe qui fait de l'œuvre *une monotonie géniale*. Les grandes œuvres ont toujours ce double signe : la psychologie leur trouve un foyer secret, la critique littéraire un verbe original. La langue d'un grand poète comme Edgar Poe est sans doute riche, mais elle a une hiérarchie. Sous ses mille formes, l'imagination cache une substance privilégiée, une substance active qui détermine l'unité et la hiérarchie de l'expression. Nous n'aurons pas de peine à prouver que chez Poe cette matière privilégiée est l'eau ou plus exactement une eau spéciale, une *eau lourde*, plus profonde, plus morte, plus ensommeillée que toutes les eaux dormantes, que toutes les eaux mortes, que toutes les eaux profondes qu'on trouve dans la nature. L'eau, dans l'imagination d'Edgar Poe, est un superlatif, une sorte de substance de substance, une substance mère. La poésie et la rêverie d'Edgar Poe pourront donc nous servir de types pour caractériser un élément important de cette *Chimie poétique* qui croit pouvoir étudier les images en fixant pour chacune leur poids de rêverie interne, leur matière intime. » ¹²⁵

Cette *Chimie poétique*, objectif des études bachelardiennes passe après par le complexe de Caron et, celui d'Ophélie pour aboutir aux eaux composées et à l'eau maternelle,

¹²² *La Psychanalyse du Feu*, p. 182.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1942.

¹²⁵ Bachelard, Gaston, *op. cit.* pp. 63-64.

substantiellement féminine. Dans la synthèse, il compose une morale de l'eau et de la purification pour aboutir à une conclusion intitulée « La parole de l'eau » :

« Pour bien montrer l'unité vocale de la poésie de l'eau, nous allons développer tout de suite un paradoxe extrême : l'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. Nous n'hésiterons donc pas à donner son plein sens à l'expression qui dit la qualité de d'une poésie fluide et animée, d'une poésie qui coule de source. »¹²⁶

Dans ses œuvres suivantes, Gaston Bachelard continue ce travail minutieux sur les éléments fondamentaux, puis il écrit une *Poétique de l'espace* où la psychanalyse personnelle des éléments est remplacée par une phénoménologie des images qui désigne pour l'auteur « une étude du phénomène de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être et l'homme saisi dans son actualité ». ¹²⁷

Il faut insister encore sur les qualités de l'écriture bachelardienne qui, s'apparentant à ses sujets, se fait poétique et expressive, témoignant du fait que le critique et chercheur s'est découvert aussi des talents de poète, bien que ses publications de recueils poétiques autonomes, datant dès la fin de sa carrière, soient tardives.

Jean-Yves Tadié, en dressant le bilan de l'œuvre de Gaston Bachelard, apprécie plus particulièrement la place que l'auteur accorde au lecteur. Bachelard est sensible au retentissement, aux échos de la parole poétique dans la lecture. Si le lecteur se montre assez ouvert, il est capable d'observer le phénomène unique qu'est un texte poétique et à cette condition, il peut approcher « de la joie d'écrire, comme s'il était *le fantôme de l'écrivain* et de sa liberté. » ¹²⁸ Tadié conclut enfin à une appréciation d'ensemble : « La critique bachelardienne reconstitue donc, à partir d'une image, la découverte d'un monde, celui où l'âme de l'artiste voudrait vivre. » ¹²⁹

La critique de la conscience

Inspirés par l'œuvre de Bachelard, les fondateurs de la (première) école de Genève, Marcel Raymond et Albert Béguin ont prolongé la réflexion sur les thèmes profonds générateurs de textes littéraires, comme le rêve, les quatre éléments, la mort et les mythes qui sont relatifs à cette thématique.

L'activité de Marcel Raymond (1897-1981) a embrassé plusieurs époques de la poésie française depuis la Renaissance et le baroque jusqu'à Paul Valéry et a été marquée par une profonde déception relative à la critique officielle, érudite, cultivée à la Sorbonne. Une connaissance approfondie de la philosophie allemande et l'influence des courants artistiques de l'époque, plus particulièrement celle du surréalisme, l'ont sensibilisé à l'histoire de l'esprit (*Geistesgeschichte*) et à la métaphysique. Il s'ensuit de là un rejet du biographisme et de l'accumulation des données de toutes sortes, en faveur de l'intérêt accordé au style et à l'essence poétique de chaque auteur. C'est ainsi que Raymond tente de revivre de l'intérieur la vie de l'auteur dans *De Baudelaire au surréalisme*.¹³⁰ Il cherche partout à retrouver une expérience

¹²⁶ Ibid. p. 250.

¹²⁷ *La Poétique de l'espace*, p. 19.

¹²⁸ Tadié, op. cit. p. 112.

¹²⁹ Ibid. p. 113.

¹³⁰ *De Baudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, R.-A. Corrèa, 1933.

primordiale, première qui a engendré la conscience de l'auteur, qu'il s'agisse de Baudelaire, de Rousseau, des surréalistes ou de Valéry. A l'aide de la psychanalyse, il vise à remonter à un état premier de la vie intérieure qui se situe « au-delà de la connaissance de l'intellect »¹³¹.

Dans l'élaboration des notions de base de son système, Marcel Raymond a emprunté des éléments à l'histoire de l'esprit, à l'histoire de l'art (surtout à H. Wölfflin) et à la philosophie, ainsi par exemple sa conception sur la poésie comme *expérience vitale* et l'idée de *la phénoménologie de l'imagination poétique* sont redevables à Dilthey, tandis que son grand livre sur *Baroque et Renaissance poétique*¹³² réutilise les catégories définies par Wölfflin dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1955, qu'il avait traduit lui-même de l'allemand.¹³³ L'influence de Bergson et du vitalisme bergsonien est tout aussi sensible chez lui que chez Proust, et en somme, il a su faire une fusion de la philosophie allemande et de la pensée française dans ses travaux critiques. Il a pratiqué avec succès et avec une empathie exceptionnelle la technique de l'identification du critique à l'auteur étudié dont il fait tout un programme suivant les traces de Rousseau : « ...l'autobiographie de Rousseau a contribué au premier chef à transformer le concept même de la littérature, centré désormais, non plus sur l'œuvre, être ou objet existant pour soi, mais sur l'auteur, et moins sur l'auteur que sur l'homme avec son drame personnel et sa figure irremplaçable. »¹³⁴

Albert Béguin (1901-1957), ami et collègue de Marcel Raymond, puis homme politique engagé dans la lutte quotidienne, était lui aussi germaniste, et avait fait de nombreuses traductions de l'allemand (Jean Paul, Hoffmann, Tieck, Arnim, Goethe). Il avait choisi le romantisme pour sujet central de ses recherches, d'abord dans sa thèse sur *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*¹³⁵ transformée plus tard en livre sous le titre plus général de *L'Ame romantique et les rêves*.¹³⁶ Sa connaissance de la littérature allemande lui a permis d'élargir ses horizons et de donner une vue d'ensemble du romantisme en explorant le domaine du rêve. Il avait envisagé la critique littéraire moins comme une science que comme une activité créatrice, poétique elle-même où il tente de rejoindre et de revivre l'expérience des poètes romantiques. Son livre dépasse largement le cadre d'une comparaison entre romantisme allemand et français et retrace l'aventure spirituelle du critique qui s'est tout aussi bien familiarisé avec la littérature allemande qu'avec la littérature française. Pour pouvoir définir l'esprit romantique, il passe en revue les motifs des œuvres concernées, engendrées par les émotions personnelles des poètes, pour reconstruire une « unité faite d'échos, de rappels, d'entrecroisement de thèmes ». Cette unité est à la fois architecturale et discursive, la construction en est musicale et semble être destinée « à suggérer l'inachèvement inhérent à tout acte de connaissance humaine, la possibilité d'un surplus, d'un progrès ». A ses yeux, c'est un ensemble ouvert et souple, mais continu qui exprime de façon appropriée le monde particulier de chaque écrivain : « Ainsi se compose de tant de visages différents les uns des autres, le visage unique d'une époque qui fut l'une des plus ambitieuses, l'une des plus hardies à affronter le mystère, qu'a connues l'humanité. »¹³⁷

La conception du rêve et de l'inconscient dans le livre montre une influence décisive de la

¹³¹ Op. cit. p. 354.

¹³² Paris, José Corti, 1955.

¹³³ Paris, Monfort, 1994. (trad. par Claire et Marcel Raymond)

¹³⁴ Introduction aux *Écrits autobiographiques* de Rousseau, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, p. XV.

¹³⁵ Publié en 1937.

¹³⁶ *L'Ame romantique et les rêves, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1939, [1937], p. 49.

¹³⁷ Ibid. p. 50.

psychanalyse sur la pensée de Béguin, mais la construction originale du livre en fait, selon Tadié, un manuel indispensable pour l'étude de la pensée romantique, la métaphysique et la symbolique du rêve, le mythe de l'inconscient et le rêve comme source de poésie.¹³⁸ Conformément aux autres chercheurs de la thématique littéraire, Béguin aussi s'est investi personnellement dans ses études, ce qui fait de son livre une sorte d'autobiographie où il ne fait pas abstraction de ses propres expériences vécues, de ses méditations personnelles et des motivations subjectives qui ont accompagné son travail. Il ne s'en cache pas dans l'*Introduction de L'Ame romantique et les rêves* : « J'évoque des visages familiers, ceux qui, depuis des années, m'accompagnent et qui ont pris pour moi tant de précise réalité, à mesure que je m'efforçais de percer, à l'aide des œuvres et des aveux laissés, le mystère de ces vies. »¹³⁹

Georges Poulet et les *Etudes sur le temps humain*¹⁴⁰

Georges Poulet (d'origine belge, 1902-1991) étudie les divers auteurs avant tout selon un seul critère complexe : le concept et la représentation du temps et de l'espace,¹⁴¹ suivant sa conviction que ce rapport (*relation critique*), est déterminant pour la vision du tout un chacun : « Dis-moi quelle est ta façon de te figurer le temps, l'espace, de concevoir l'interaction des causes et des nombres, ou bien encore ta manière d'établir des rapports avec le monde externe, et je te dirai qui tu es. »¹⁴²

Son œuvre principale reste la série d'études consacrées « au temps humain »¹⁴³ dont l'un des protagonistes est sans aucun doute Marcel Proust. A propos du roman-fleuve proustien, *A la Recherche du temps perdu*, Poulet expose sa thèse sur „l'instant premier” caractéristique de Proust, un instant isolé dans le temps vers l'arrière et qui tel qu'il est décrit au premier volume¹⁴⁴ évoque une sorte de néant, comme à la nuit des temps: „Et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, *je ne savais même pas au premier instant qui j'étais*; j'avais seulement dans sa simplicité première *le sentiment de l'existence* comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes.”¹⁴⁵ Au commencement du roman proustien, il y a donc un instant qui n'est précédé par aucun autre, un instant premier, comme chez Descartes ou Condillac, comme chez Valéry. Mais si cet instant est de „simplicité première”, s'il est premier parce qu'il va devenir le point initial de l'immense développement qui s'ensuit, ce n'est pas vers ce „devenir” qu'il se trouve orienté, c'est vers ce rien qui le précède. Le premier moment n'est pas ici le un moment de plénitude ou d'élan. Il n'est gonflé ni par ses possibilités futures, ni par ses réalités présentes. Et s'il révèle un dénuement fondamental, ce n'est pas, parce qu'il lui manque quelque chose en avant, mais bien en arrière: quelque chose qui *n'est plus*, et non pas quelque chose qui *n'est pas encore*. On dirait le premier moment d'un être qui a tout perdu, qui s'est perdu, parce qu'il est mort : „On a trop dormi, on *n'est plus*. Le réveil est à peine senti, mécaniquement et *sans conscience*...”¹⁴⁶ Le dormeur qui s'éveille sort donc du sommeil,

¹³⁸ Cf. Tadié, op. cit. pp. 81-84.

¹³⁹ Béguin, op.cit. p.

¹⁴⁰ Paris, Plon, 1949.

¹⁴¹ *V. ses Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949. et *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

¹⁴² Poulet, Georges, *Entre moi et moi*, Paris, José Corti, 1977. p. 5 .

¹⁴³ *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.

¹⁴⁴ *Du côté de chez Swann*. Cité dans *Études sur le temps humain*, t. I, chap. XVIII, Proust, pp. 400-438.

¹⁴⁵ Cité par Georges Poulet, *Du côté de chez Swann*.p. 11. Les italiques sont de Georges Poulet.

¹⁴⁶ Cité par Georges Poulet,, p. 11. *La Prisonnière*, p. 168. Les italiques sont toujours de Georges Poulet.

plus dénué que l'homme des cavernes. Son dénuement est un dénuement de la connaissance : „S'il est réduit à l'état où il est, c'est parce qu'il ne sait qui il est.”¹⁴⁷

Dans d'autres *Études sur le temps humain*, Poulet analyse tout un éventail d'auteurs français, comme Montaigne, Pascal, Balzac, Flaubert, Valéry, Hugo, Mallarmé, mais aussi Joubert ou Casanova.¹⁴⁸ Ses principaux ouvrages qui ne sont pas centrés sur le temps humain, traitent de son autre sujet philosophique favori, l'espace, comme *La Métamorphose du cercle*¹⁴⁹ et *L'Espace proustien*.¹⁵⁰

Dans la *Conscience critique*,¹⁵¹ qui a servi pour certains critiques à nommer toute cette tendance « la critique de la conscience », Poulet pose les principes de sa méthode phénoménologique qui consiste à observer trois niveaux. Sur le premier, la conscience de l'écrivain se donne des objets, sur le suivant, elle les dépasse pour « se saisir elle-même », et sur le troisième, il arrive enfin à un point où elle « ne reflète plus rien, où, toujours dans l'œuvre et pourtant au-dessus de l'œuvre, elle se contente d'exister. » En appliquant ces principes à des cas concrets, p. ex. à Valéry et à son M. Teste, il prend pour point de départ du héros valérien le sommeil : « Le temps du sommeil, temps primitif et primordial, est donc la première en date de ces « durées indépendantes entre elles » dont la coexistence contradictoire constitue le problème le plus étrange que l'on puisse jamais se proposer... C'est un temps sans passé ni avenir, sans changements surtout, et qui ne diffère pas de cette chose hypothétique qu'on appelle éternité, sinon en ceci qu'il est borné de toutes parts par des zones de conscience. »¹⁵² Dans une étape suivante, il dégage le contenu de liberté, de possibilités éventuelles de ce sommeil, puis passe à l'environnement extérieur qui entoure le dormant et décrit l'espace valérien qui est « fait d'un assemblage de tâches incessamment changeantes » et ressemble à un chaos. De cet ensemble chaotique mouvant, il se dégage pourtant « une espèce d'unité » dans laquelle l'esprit se donne des limites et se prescrit des règles qui vont consolider les choses en une structure mentale. Le mouvement perpétuel de la pensée transforme une fois de plus les facteurs temporels : « Au lieu de nous imaginer déterminés par ce qui fut, voici que nous reportons notre indétermination en arrière pour faire du passé une sorte de futur antérieur. »¹⁵³ Cette imagination mouvante donnera l'une des caractéristiques de la pensée valérienne : « Pour Valéry, comme pour Vigny, fondamentalement l'activité spirituelle de l'homme, c'est ce sens passionné de l'avenir. »¹⁵⁴ Après avoir décrit cet avenir chez Valéry, il observe la durée qui sera « comme un grain de durée, quelque chose de dur, de ferme, cycle fermé qui oppose ses murailles temporelles au vague, au chaos, à l'informe des événements sensibles, et à l'intérieur duquel se trouve enclose une vie frémissante et dirigée – dirigée vers son aboutissement. »¹⁵⁵

L'un des sommets de l'œuvre de Georges Poulet est le livre consacré à *L'Espace proustien*¹⁵⁶ qui prolonge la réflexion sur le temps proustien vers les espaces préférés par le

¹⁴⁷ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, pp. 400-401. (Le chapitre sur Proust, pp. 400-438.)

¹⁴⁸ Voici la table des matières du premier volume: *Montaigne, Le songe de Descartes, Pascal, Molière, Corneille, Notes sur le temps racinien, Madame de La Fayette, Fontenelle, L'abbé Prévost, Rousseau, Diderot, Benjamin Constant, Vigny, Théophile Gautier, Flaubert, Baudelaire Valéry, Proust*. Les volumes suivants continuent à explorer un large horizon chronologique, principalement du XVI-XVIIe au XXe siècle.

¹⁴⁹ Paris, Plon, 1961.

¹⁵⁰ Paris, Gallimard, 1963.

¹⁵¹ *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

¹⁵² *Études sur le temps humain*, I/ 386-387. Les citations fragmentaires de Valéry sont d'A.B.G.

¹⁵³ Ibid. t. I, p. 393.

¹⁵⁴ Ibid. p. 394.

¹⁵⁵ Ibid. 398. L'expression „cycle fermé” est emprunté à *Variété* de Valéry.

¹⁵⁶ Paris, Gallimard, 1963.

Narrateur de la *Recherche*. Il favorise les lieux perdus qui sont pourtant liés à une présence humaine : ruines, cours abandonnées, paysages, etc., mais les diverses apparitions des sites ne sont pas rattachées entre elles, l'entre-deux des passages pose des problèmes au narrateur qui essaye de les surmonter par le voyage ou les changements de perspective. C'est ainsi que des tableaux successifs seront construits dans le texte et observés les uns à côtés des autres pour arriver à la conclusion : « ...le temps proustien est du temps spatialisé, juxtaposé... ». Poulet explicite de cette façon les fonctions et les sens cachés des transitions entre temps et espace dans le texte proustien, au lieu de décrire la surface, le prototype de l'espace de la *Recherche*. En tant que philosophe, Poulet partage avec les autres critiques de la conscience l'identification avec les auteurs choisis et la recreation par expérience personnelle des thèmes de l'œuvre analysée.

La critique thématique

Avant de parler de la critique thématique proprement dite, il faut préciser une fois de plus, qu'il ne s'agit pas là non plus d'un mouvement uni ou d'une école fondée dans l'intention de diffuser certaines méthodes, mais de chercheurs qui ont travaillé dans le même sens et qui sont reliés par des ambitions et des convictions semblables sans former un courant. A l'origine on trouve l'école de Genève fondée par Albert Béguin et Marcel Raymond que nous avons traités avec Georges Poulet, dans un chapitre indépendant, suivant Jean-Yves Tadié, comme critiques de la conscience. Il faut délimiter également ces critiques et penseurs de la nouvelle critique qui a marqué les années 1950 sans se fonder avec eux. Pour éviter toute confusion, il faut distinguer entre la nouvelle critique, le structuralisme et la critique thématique qui se développent à peu près à la même époque, mais se confirment comme des courants séparés et autonomes.

Si l'école de Genève (dont j'ai appelé les fondateurs, Raymond et Béguin « la première école de Genève ») forme un certain noyau autour duquel plusieurs ont développé leurs travaux, elle ne couvre pas tout le domaine des recherches thématiques, puisque Georges Poulet ou Jean-Pierre Richard n'ont jamais travaillé en Suisse. Il est vrai que la majorité d'entre eux ont été liés par des liens professionnels et d'amitié, mais c'est surtout la façon d'approcher les œuvres littéraires qui permet de les ranger dans un certain groupement autour des « thèmes », sans pouvoir séparer entièrement la critique de la conscience et la critique thématique.

Les points communs sont à chercher avant tout dans les sources et les influences marquantes et là, il faut remonter au romantisme et à la philosophie de Gaston Bachelard. Comme Daniel Bergez le précise : « C'est que le point de vue thématique n'a rien d'un dogme ; il ne s'articule pas autour d'un corps de doctrine, mais se développe comme une recherche à partir d'une intuition centrale. Son point de départ est sans doute le rejet de toute conception ludique ou formaliste de la littérature, le refus de considérer un texte littéraire comme un objet dont on épuiserait le sens par une investigation scientifique. L'idée centrale est que la littérature est moins objet de savoir que d'expérience, et que celle-ci est d'essence spirituelle. »¹⁵⁷ La prise de position théorique est basée chez chacun d'eux sur des expériences personnelles, sur un vécu qui rappelle parfois une sorte de révélation, comme chez Marcel Raymond qui a découvert Rousseau à la suite « d'une expérience d'ordre mystique »,¹⁵⁸ ou une découverte importante de jeunesse, comme chez Georges Poulet qui évoque sa jeunesse à ce propos : « La littérature me paraissait s'ouvrir à mon regard sous l'aspect d'une profusion de richesses spirituelles qui m'étaient généreusement octroyées. »¹⁵⁹

Il se comprend alors qu'ils soient tous attirés par le romantisme, la poésie romantique et la vocation poétique des grands créateurs du XIXe siècle et la pensée de Gaston Bachelard. Jean

¹⁵⁷ *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, coll. par Bergez et alii, Paris, Bordas, 1990. p. 86.

¹⁵⁸ *Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie*, Paris, José Corti, 1962. p. 15.

¹⁵⁹ *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971. p. 19.

Starobinski déclare dans une préface faite à un volume d'Yves Bonnefoy :¹⁶⁰ «...depuis moins de deux siècles, la poésie assume consciemment une fonction ontologique – je veux dire – tout ensemble, une expérience de l'être et une réflexion sur l'être. »

Le terme *thème* vient de la rhétorique, n'est pas équivalent au *sujet* et se montre assez proche du *topos*. Étant donné que cette approche, n'est *a priori* pas formelle, mais range l'art parmi les expériences humaines les plus importantes, elle désigne la substance de l'art dans le fait qu'il crée des sens nouveaux., comme cela ressort clairement de la définition que Jean Rousset donne sur l'œuvre d'art dans *Forme et signification* : « l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires».¹⁶¹ Conformément à cette option, le travail du critique consistera dans la lecture des songes exprimés dans les œuvres :

« Si l'œuvre est principe d'exploration et agent d'organisation, elle pourra utiliser et recomposer toute espèce d'éléments empruntés à la réalité ou au souvenir, elle le fera toujours en fonction de ses exigences et de sa vie propre ; elle est cause avant d'être effet, produit ou reflet, ainsi que Valéry aimait à le rappeler ; aussi l'analyse portera-t-elle sur l'œuvre seule, dans sa solitude incomparable, telle qu'elle est issue des « espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer » (Proust). Et s'il n'y a d'œuvres que dans la symbiose d'une forme et d'un songe, notre lecture s'appliquera à les lire conjointement en saisissant le songe à travers la forme.

Mais comment saisir la forme ? A quoi la reconnaître ? Tenons tout d'abord pour assuré qu'elle n'est pas toujours o on s'imagine la voir, qu'étant jaillissement des profondeurs et révélation sensible de l'œuvre à elle-même, elle ne sera ni une surface, ni un moulage, ni un contenant, qu'elle n'est pas plus la technique que l'art de composer et qu'elle ne se confond pas nécessairement avec la recherche de la forme, ni avec l'équilibre voulu des parties ni avec la beauté des éléments. Principe actif et imprévu de révélation et d'apparition, elle déborde les règles et les artifices, elle ne saurait se réduire ni à un plan ou à un schéma, ni à un corps de procédés et de moyens. »¹⁶²

Marcel Proust s'est penché sur la notion du *thème* tout aussi bien dans son roman que dans les articles critiques de *Contre Sainte-Beuve*. Il livre le résultat de ses méditations personnelles à travers les réflexions du narrateur sur l'essence qui fait le style des écrivains. Marcel, narrateur d'*A la recherche du temps perdu*, dégage le style dans une double réalité indécomposable de création linguistique et d'univers sensible :

« Cette qualité inconnue d'un monde unique (...) peut-être est-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. (...) J'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. (...) Vous verrez 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 où l'abbé Blanès s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un beau coup d'œil.»¹⁶³

Et sur ce point, les réflexions du narrateur de la fiction rejoignent celles de Proust, critique littéraire, notamment le passage où il analyse l'attraction de Stendhal vers les hauteurs et le sens de l'altitude chez lui dans ses *Notes sur Stendhal* : « Goût exclusif des sensations de l'âme, reviviscence du passé, détachement des ambitions et ennui de l'intrigue, soit près de la mort (Julien en prison: plus d'ambition. Amour de Mme de Rênal, pour la nature, pour la rêverie) soit par suite du détachement causé par l'amour (Fabrice en prison mais ici la prison ne signifie pas la

¹⁶⁰ *Du mouvement et de l'immobilité de douve*, Paris, Mercure de France, 1953.

¹⁶¹ Rousset, *Forme et signification*, p. X.

¹⁶² Ibid. p.X-XI.

¹⁶³ Proust, Marcel, *La Prisonnière*, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988. III/p.879.

mort, mais l'amour pour Clélia). Cette élévation de l'âme liée à l'élévation en hauteur physique (prison de Julien très élevée, d'où belle vue, prison de Fabrice très élevée, d'où belle vue). Ce qui amène à la troisième cause (momentanée celle-là), de détachement: émotion devant la nature et généralement dans les lieux élevés. »¹⁶⁴

Proust cite comme exemple la grotte de Julien et le clocher de Fabrice, le rocher où il regarde le lac de Côme... »¹⁶⁵ Il procède de façon très systématique dans *Contre Sainte-Beuve* quand il relève les erreurs évidentes de Sainte-Beuve dans ses jugements esthétiques, mais là il ne traite plus le thème comme fondement du style des écrivains, mais le moi créateur et fait de la distinction entre le moi quotidien et celui du créateur, ignorée par la critique, la base de son esthétique.¹⁶⁶

Le romantisme aux sources de la critique thématique

Bien que le terme *thème* soit dérivé de la rhétorique et vienne déjà de l'Antiquité, l'origine directe de la conception est liée avant tout à l'époque romantique et plus exactement, au romantisme allemand. Le rejet de toute idée préconçue, antérieure à l'œuvre dans l'interprétation, la primauté de la conscience créatrice et de la subjectivité rapproche les thématiciens des philosophes allemands du romantisme pour qui l'art est avant tout générateur d'expériences, création et production de sens nouveaux et non pas une construction formelle. Jean Starobinski résume pertinemment cette prise de position dans *La relation critique* : « ...si au sortir de l'expérience (de lecture et d'interprétation), le monde et la vie de l'interprète n'ont pas trouvé eux-mêmes un accroissement de sens, valait-il la peine de s'y aventurer ? »¹⁶⁷

L'expérience se renouvelle dans la lecture, après la création de l'œuvre et enrichit les lecteurs d'une aventure qui est étroitement liée à l'expression linguistique. Jean Starobinski considère Rousseau comme l'un des premiers à avoir expérimenté « un pacte du moi avec le langage » au sens où il aurait dépassé son existence en s'exprimant. Il s'est créé dans son engagement avec les mots et la littérature. Le romantisme allemand aurait prolongé cette aventure sur les traces de Jean-Jacques Rousseau : « ...ils ont proposé une conception à la fois spiritualiste et dynamique de l'acte créateur : l'œuvre est l'aventure d'un destin spirituel, qui se réalise dans le mouvement même de sa production. »¹⁶⁸

Le « Contre Sainte-Beuve » de Proust

Bien que Sainte-Beuve n'ait été ni un véritable critique académique, ni un critique dogmatique dominant de son époque, comme nous avons essayé de le prouver au début de cette partie, Marcel Proust a fait de lui un symbole de la critique conservatrice, essentiellement biographique à la fois dans son roman, *A la recherche du temps perdu*, et dans ses divers articles, réunis et publiés à titre posthume sous le titre de *Contre Sainte-Beuve*.¹⁶⁹ Etant donné que les idées esthétiques de Marcel Proust sont exprimées tout aussi bien sous forme fictionnelle que sous forme d'essais et d'articles, certains passages du roman éclairent aussi sur la vision proustienne de la création artistique. Proust propose une distinction nette entre le *moi* quotidien et le *moi* créateur, ce qui le

¹⁶⁴ *Contre Sainte-Beuve*, pp. 414.

¹⁶⁵ *Ibid.* pp. 413-416.

¹⁶⁶ *Ibid.* pp. 413-416. V. sur ce point tout le chapitre sur le *Contre Sainte-Beuve* de Proust.

¹⁶⁷ Starobinski, *La relation critique*, p. 24.

¹⁶⁸ *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, coll. par Bergez et alii, Paris, Bordas, 1990, p. 88.

¹⁶⁹ *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.

conduit à définir différemment le créateur que ses prédécesseurs : « ...un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de la comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous que nous pouvons y parvenir. »¹⁷⁰ L'exemple le plus éloquent cité par Proust est le jugement erroné que Sainte-Beuve a formé de Baudelaire qui était son neveu et ami et qui lui a fait appel plus d'une fois pour lui demander son aide lors de son procès (1857) et pour se faire admettre à l'Académie. Proust méprise la lâcheté avec laquelle Sainte-Beuve, sans oser refuser directement ces demandes, a évité de s'exposer pour le grand poète et met en relief les erreurs de jugement évidentes du critique, par rapport au poète. En résumant la lettre que Sainte-Beuve a rédigée „pour venir en aide à la défense” (anonymement) et qu'il avait republiée dans les *Causeries du Lundi*, Proust prend un ton caustique:

„Et voici comment dans ce préambule il [Sainte-Beuve] parle des *Fleurs du Mal*, bien que cette fois-ci, où il ne s'adresse plus au poète „son ami”, il n'ait plus à le gronder et il pourrait être question de compliments: « Le poète Baudelaire ... avait mis des années à extraire de tout sujet et de toute fleur (cela veut dire à écrire *Les Fleurs du Mal*) un suc vénéneux, et même, il faut le dire, assez agréablement vénéneux. » C'était d'ailleurs (toujours la même chose!) un homme d'esprit (!), assez aimable à ses heures (en effet, il lui écrivait: « J'ai besoin de vous voir comme Antée de toucher la terre ») et très capable d'affection (c'est en effet tout ce qu'il a à dire sur l'auteur des *Fleurs du Mal*. Sainte-Beuve nous a déjà dit de même que Stendhal était modeste et Flaubert bon garçon). (...) Avec Sainte-Beuve que de fois on est tenté de s'écrier: quelle vieille bête ou quelle vieille canaille... »¹⁷¹

Proust ne tarit pas de remarques sarcastiques sur ce qu'il appelle la méthode de Sainte-Beuve et dont il voit l'essentiel dans un déplacement (le moi créateur n'est pas distingué de l'homme quotidien) qui aboutit à une vision erronée, brodée de quelques éloges d'amis, d'où on arrive à une conclusion selon laquelle ces créateurs étaient « dans le particulier les hommes les plus délicats, les amis les plus sûrs. »¹⁷² Et Proust affirme : « Tout cela vient à l'appui de ce que je te disais, que l'homme qui vit dans un même corps avec tout grand génie a peu de rapport avec lui, que c'est lui que ses intimes connaissent, et qu'ainsi, il est absurde de juger comme Sainte-Beuve le poète par l'homme ou par le dire de ses amis. Quant à l'homme lui-même, il n'est qu'un homme, et peut parfaitement ignorer ce que veut le poète qui vit en lui. Et c'est peut-être mieux ainsi. »¹⁷³

Cela suppose évidemment que le critique doit être créateur lui-même et que l'interprétation implique une identification empathique, créatrice. Il faut entendre cette définition, pour dissiper les contradictions latentes qui sont contenues dedans, selon Daniel Bergez, dans le sens où « le moi créateur s'invente dans le mouvement par lequel il se dit. Il s'exprime donc en se dépassant, et l'acte créateur est inséparable de ce mouvement créateur. »¹⁷⁴ Les personnages d'artistes (Bergotte, Elstir, Vinteuil) qui figurent dans le roman incarnent cette différence entre les deux *moi* et leur personnalité anodine cause une déception au narrateur dans la vie quotidienne où il ne retrouve pas le même esprit p. ex.. dans Bergotte, causeur de salon qu'il avait admiré dans ses livres. Cette dualité du créateur, la distinction nécessaire entre ses existences différentes constitue l'un des fondements de la théorie proustienne de la création.

¹⁷⁰ Ibid. p. 137. (Dans l'article intitulé *La méthode de Sainte-Beuve*)

¹⁷¹ Ibid. pp. 172-173.

¹⁷² Ibid. p. 174.

¹⁷³ Ibid. p. 176-177.

¹⁷⁴ Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, coll. par Bergez et alii, Paris, Bordas, 1990. p. 89.

La critique thématique sur « le moi créateur »

Le regard est le rapport fondamental de perception selon les théoriciens du *thème*, sur lequel le *moi* se fonde et qui le conditionne à se voir dans tout contexte historique et social. Le regard sera privilégié ainsi chez Poulet, comme chez Rousset et Starobinski. Déjà Gaston Bachelard considérait que « le regard est un principe cosmique » et Jean Rousset a consacré tout un livre à l'importance de la scène de première vue dans le roman.¹⁷⁵ Jean Starobinski ira encore plus loin en plaçant toute activité critique sous l'emblème de « l'œil vivant ».¹⁷⁶

Sur ce point, Daniel Bergez voit la marque de la phénoménologie, de Husserl et de Merleau-Ponty sur toute la critique de la conscience et la critique thématique. Ce dernier avait insisté sur la *facticité* des essences de l'existence qui seules permettent de comprendre le monde et les humains.¹⁷⁷ Merleau-Ponty favorise aussi la fonction du regard dans un livre consacré à cette problématique, *L'Oeil et l'esprit*.¹⁷⁸ Daniel Bergez trouve que cette orientation philosophique est le point commun qui relie tous les représentants de la tendance :

« La lecture thématique des œuvres s'organise donc souvent en fonction des catégories de la perception et de la relation : temps, espace, sensations... Pour George Poulet « la question *Qui suis-je ?* se confond (...) naturellement avec la question *Quand suis-je ?* (...) Mais à cette question correspond aussi non moins naturellement une autre question analogue : *Où suis-je ?* Les quatre tomes de ses *Études sur le temps humain* répondent à ce projet. Si cette préoccupation est moins systématique chez les autres représentants de la critique thématique, elle n'en dirige pas moins souterrainement leur réflexion ; ainsi Jean Rousset distingue-t-il deux types d'attitudes face au temps à l'époque baroque, en opposant ceux qui s'offrent complaisamment à l'expérience de la multiplicité mouvante et ceux qui la refusent ou s'emploient à la dépasser. »¹⁷⁹

On retrouve la même conception chez tous les représentants de la critique thématique, en rapport avec le dynamisme créateur, notamment chez Jean-Pierre Richard qui cite une phrase de Mallarmé, en épigraphe de son livre sur le poète :¹⁸⁰ « Devant le papier, l'artiste se fait. » Il reprend la notion du style, déjà redéfini maintes fois par Proust, pour y voir l'essence du programme poétique : « Le style, c'est ce à quoi l'homme ne cesse confusément de tendre, ce par quoi il organise inconsciemment son expérience, ce en quoi il se fabrique lui-même, invente et à la fois découvre la vraie vie. »¹⁸¹ On peut constater dans cette formule la présence de tous les facteurs des influences énumérées ci-dessus, à côté de l'héritage proustien : l'apport psychanalytique, la découverte du monde et de soi, analysée par Gaston Bachelard et la fonction d'expérience humaine fondamentale de l'art.

Starobinski et Rousset insistent, eux aussi, sur la dynamique du processus créateur qui transforme l'écrivain tout aussi bien que le lecteur. Starobinski a créé un « Montaigne en mouvement »¹⁸² et a élaboré une théorie des interférences entre l'écrivain et son œuvre dans *La*

¹⁷⁵ *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1984.

¹⁷⁶ Cf. *L'œil vivant* (essai sur Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal), Paris, Gallimard, 1961.

¹⁷⁷ Selon lui la phénoménologie est une „philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur *facticité*”, in *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. (2e édition), p. 18.

¹⁷⁸ Paris, Gallimard, 1983, V. aussi un autre livre à ce propos : *Primat de la perception et ses conséquences philosophiques* précédé de) *Projet de travail sur la nature de la perception* (1933) ; (et) *La Nature de la perception* (1934), Cynara, 1989.

¹⁷⁹ Dans *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954.

¹⁸⁰ Richard, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961. p. 24.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Paris, Gallimard, 1982.

Relation critique. Jean Rousset se range consciemment dans la tradition marquée par le nom de Georges Poulet (à qui il a dédié tout son livre intitulé *Forme et signification*), en citant, dans une note de *l'Introduction*, les formalistes russes tout aussi bien que la critique anglo-saxonne et plus particulièrement le New Criticism, enfin pour la France surtout des écrivains et des poètes comme Flaubert, Mallarmé, Proust et Valéry.¹⁸³ En ce qui concerne les critiques, il donne une liste presque exhaustive des représentants de la critique thématique : en énumérant les noms de Marcel Raymond, Albert Béguin, Gaston Bachelard, Georges Poulet, Leo Spitzer, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard.¹⁸⁴ Il donne ensuite sa définition de l'art : « l'art réside dans cette solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme. »¹⁸⁵

Pour finir, il entre dans les détails d'une lecture créative qui se développe dans la durée et qui doit rendre « l'œuvre simultanément présente dans toutes ses parties ».¹⁸⁶ Toute la relation critique entre œuvre et observateur doit rester dynamique, mouvante, ne pouvant se figer à aucun moment :

«Quand j'arrivais devant l'œuvre, le choc du premier contact me révélait une autonomie ; parvenu au moment de quitter l'œuvre après l'avoir parcourue en tous sens, je refais une expérience similaire ; revenant à moi, et au monde commun, je laisse derrière moi une partie de ma prise ; ce que j'emporte n'est pas l'œuvre tout entière, puisque je suis privé de cette présence et de ce contact irremplaçables. Je croyais avoir lui arraché toutes ses significations et toutes ses structures, et je dois constater qu'il me manque quelque chose, qu'une part du secret demeure ensevelie derrière moi, dans ce livre que je referme, dans ce tableau dont je m'éloigne. A peine m'en suis-je détourné que j'éprouve le besoin de combler l'absence qui s'ébauche par un retour à contact sans analogue, à cette présence irréductible. Même si la saisie des significations à travers les formes m'assure un maximum de possession, je sens bien que la relation de l'œuvre et de son lecteur, du créateur et de son « ombre » ne saurait se concevoir que sur le mode d'un va-et-vient infini et d'une consommation que l'œuvre seule rassasie. »¹⁸⁷

La « nouvelle » école de Genève : Jean Rousset et Jean Starobinski

Pour distinguer les représentants récents de l'école de Genève des fondateurs, leurs maîtres en réalité, Marcel Raymond et Albert Béguin, je propose de les appeler « nouvelle école » et je pense surtout à Jean Rousset et à Jean Starobinski.

Les œuvres de Jean Rousset (1910-2002), à commencer par *Forme et signification* illustrent bien la conception dynamique de cette branche de la critique littéraire. Dans *Forme et signification* il prend la problématique du roman par lettres en la suivant du XVII^e siècle à Balzac. Dans *Marivaux et la structure du double registre*, il éclaire la complexité de Marivaux à travers l'hypothèse d'une structure systématiquement redoublée, tout aussi bien dans les romans que dans le théâtre. Dans les romans il s'agit d'une superposition de deux moments de la vie du narrateur qui lui permet de présenter constamment un regard et l'objet de ce regard et puisque ce sont des récits à la première personne du singulier, ce dédoublement aboutit à une unité. L'écrivain réunit les différents instants « en un même être en leur interposant la distance qui sépare » le présent du personnage de son passé.¹⁸⁸ La transposition de ce système dans les pièces de théâtre se fait aussi. Selon Rousset les comédies de Marivaux se développent sur un double palier : « ...celui du cœur qui jouit de soi et celui de la conscience spectatrice », bien que ces

¹⁸³ *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962. V. la première note, p. X.

¹⁸⁴ Ibid, p. XVI-XVII.

¹⁸⁵ Ibid, p. X.

¹⁸⁶ Ibid, p. XIII.

¹⁸⁷ Ibid, p. XXIII.

¹⁸⁸ Cf. ibid, pp. 52-53.

deux fonctions soit réparties souvent entre deux personnages (héros et témoins) ou entre deux groupes de personnages. Pour Rousset, le schéma structurel des pièces de Marivaux se présente comme « un organisme à palier dont les deux plans se rapprochent graduellement jusqu'à leur complète jonction. La pièce est finie quand les deux paliers se confondent, c'est-à-dire quand le groupe des héros regardés se voit comme les voyaient les personnages spectateurs. Le dénouement réel, ce n'est pas le mariage qu'on nous promet au baisser du rideau, c'est la rencontre du cœur et du regard. »¹⁸⁹ Le regard de Rousset embrasse plusieurs siècles dans ce recueil d'articles, vu ses études sur Flaubert et Proust : dans *Madame Bovary*, le thème des fenêtres et des vues plongeantes cristallise la rêverie, chez Proust, c'est autour de la thématique du livre (livres de chevet du Narrateur, les lectures favorites de sa Mère et Grand-Mère, les livres modèles) que s'organise l'analyse qui aboutit à la conclusion que la structure circulaire du livre fournit la clé de sa signification.

Dans *La littérature à l'âge baroque en France*¹⁹⁰ Rousset réalise une synthèse magistrale en partant de la catégorie du baroque utilisée dans l'histoire de l'art. La délimitation temporelle du corpus (1580-1670) étant faite, l'étude s'organise autour des grands thèmes du baroque dont la métamorphose, symbolisée par Circé et l'ostentation incarnée par le paon. Certains genres sont analysés dans leur rapport organique avec les thèmes privilégiés (par ex. le ballet de cour est lié à la métamorphose où la tragi-comédie évoque le masque et le trompe-l'œil). Rousset est surtout sensible aux interférences entre les différents niveaux des textes littéraires qui se compliquent à l'infini dans les formes baroques : « ...entre un héros traité comme un jouet et comme un être de métamorphoses et une composition disloquée, ouverte organisée sur plusieurs centre, l'action se multiplie, le temps s'étale, les lignes se rompent, les fils s'entrelacent, les acteurs se déplacent, la matière dramatique foisonne, donnant une impression de mouvement de complication et de surcharge. »¹⁹¹ Par le tableau dressé des motifs principaux porteurs de sens (le mouvement, l'eau, le feu, la flamme, le nuage, l'arc-en-ciel, la fuite, la mort), le critique révèle tout un arrière-plan caché des œuvres qui ont un fond d'angoisses, de supplices et de paysages funèbres. Au sortir de l'analyse, il propose des critères qui rendent baroques les textes examinés : l'instabilité, la mobilité, la métamorphose, l'importance du décor et de la décoration. Rousset voit une continuité entre les beaux-arts et les textes baroques, le point de vue visuel étant dominant dans les œuvres littéraires aussi. A la suite de ses recherches, le baroque trouve sa place dominante à côté du classicisme et tous les deux se définissent par leurs rapports au mouvement. Le classicisme sera notamment confronté au baroque : « Au lieu de se présenter comme l'unité mouvante d'un ensemble multiforme, l'œuvre classique réalise son unité en immobilisant toutes ses parties en fonction d'un centre fixe. »¹⁹² Cette approche thématique novatrice a permis à Jean Rousset de découvrir ou de redécouvrir des auteurs baroques français intéressants dans son *Anthologie de la poésie baroque française*¹⁹³ et de redessiner le tableau de l'époque figé avant lui dans les manuels d'histoire littéraire.

Dans *Leurs yeux se rencontrèrent*¹⁹⁴ le critique se concentre sur les formes fixes et sur les thèmes qui sont par excellence des situations, des héros, des éléments communs à plusieurs textes pour en dégager une forme fixe qui se retrouve dans la plupart des romans à travers plusieurs siècles et dont les variations selon les époques et les auteurs sont chargées de sens. Dans ce livre,

¹⁸⁹ Ibid. p. 58.

¹⁹⁰ Paris, José Corti, 1953.

¹⁹¹ Ibid. p. 135.

¹⁹² Ibid. p. 192.

¹⁹³ En 2 volumes, Paris, Armand Colin, 1961.

¹⁹⁴ *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

c'est le coup de foudre, le premier regard échangé entre les (futurs) amoureux, les conditions de la première rencontre qui programment aux yeux de Jean Rousset tout le roman à venir si l'on arrive à en extraire un code constant et à comparer les variantes à ce code de base. Il a construit son code sur trois concepts : l'effet, l'échange et le franchissement selon la définition suivant des motifs thématiques qui sont comme une « cellule permanente apparemment soustraite au changement ou cellule narrative ». Pour les rencontres, il dégager des variations un modèle théorique composé de trois concepts: l'effet, l'échange et le franchissement. Sur cette base théorique, il arrive à dresser des tableaux synthétiques pour toute la *Comédie Humaine* de Balzac. Du catalogue de toutes les scènes de première rencontre, il tire des conclusions pour tout le développement du nœud narratif de l'histoire, comme si cette scène était une sorte de condensation de tout le roman déjà.

Voici quelques exemples de ce « coup de foudre » pris dans des romans écrits entre le XVIIIe et le XIXe siècle:

- L'échange heureux (Gautier : *Capitaine Fracasse*)
- Difficultés de l'échange:
 - la communication unilatérale (Balzac: *Le Lys dans la Vallée*)
 - la communication entravée (Mme de Lafayette: *La Princesse de Clèves*)
 - l'échange différé (Stendhal: *Lucien Leuwen*), etc.

Dans *Le Mythe de Don Juan*¹⁹⁵ Rousset se propose de dégager par cette même méthode un scénario permanent qui sera « un dispositif triangulaire minimal», composé du Mort, des femmes et du héros. Une fois la structure du mythe établi, on voyage librement à travers les métamorphoses génériques et thématiques des éléments constants pour faire « vivre et respirer le système préalablement reconnu et défini dans sa fixité ». *Narcisse romancier*¹⁹⁶ marque un retour vers les formes de la première personne du singulier dans la littérature et donne une typologie de ce genre de récit. Classé selon le statut du narrateur, le régime temporel et les perspectives génératrices des romans, il arrive à établir tout un système pour ce genre de narration. Le dernier grand livre de Jean Rousset *Le Lecteur intime*¹⁹⁷ relève principalement de l'esthétique de la réception et sera traité dans le chapitre adéquat.

Le parti pris de Jean Starobinski (1920-) est un retour vers la critique de la conscience et une pluridisciplinarité imposante qui englobe la médecine, la psychanalyse, la linguistique, les beaux-arts et d'autres disciplines encore des sciences humaines. Pour les œuvres et les auteurs analysés (Montaigne, Corneille, Racine, Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Stendhal, Baudelaire, Valéry, etc.), il voyage entre les XVIIIe et XXe siècles, bien que son époque de référence soit probablement le XVIIIe siècle avec Rousseau, Montesquieu, « les emblèmes de la raison » et « l'invention de la liberté ».

Sa confession sur la vocation de la critique littéraire se trouve dans l'Introduction de *L'Oeil vivant* sous le titre de « Voile de Poppée ». Il développe là sa poétique du regard : « Il s'agit, pour la vue, de conduire l'esprit au-delà du royaume de la vue : dans celui du sens. »¹⁹⁸ Le critique doit garder ses distances face au sujet pour conserver son « droit de regard » et atteindre le sens latent au-dessous des sens manifestes. Le regard critique doit éviter consciemment deux pièges : ne pas se perdre dans la « conscience fabuleuse que l'œuvre lui fait entrevoir » et qui peut le séduire en l'initiant dans une expérience sensible et intellectuelle. S'il cède à la tentation, il sera pris dans un

¹⁹⁵ Paris, Armand Colin, 1978.

¹⁹⁶ *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

¹⁹⁷ *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986.

¹⁹⁸ *L'Oeil vivant*, ((essais sur Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal), Paris, Gallimard, 1961, p. 15.

mimétisme complet qui nuit à son objectivité. L'autre danger consiste dans un trop grand d'éloignement qui lui fait prendre « une perspective panoramique » et il risque de s'égarer dans ce contexte vaste et de perdre de vue l'œuvre elle-même. La critique idéale sait concilier les deux extrêmes et allier la totalité à l'intimité dans un mouvement dynamique, perpétuel de changement de perspectives.

Les essais réunis dans *L'œil vivant* étudient le thème du regard chez plusieurs écrivains et tentent de recréer leur vision du monde à travers cette optique. Voilà un exemple pris dans *Racine et la poétique du regard* où Jean Starobinski reprend la comparaison entre héros cornélien et héros racinien, mais d'un point de vue exclusif du thème du regard :

« Le héros de Corneille a pour témoin l'univers. Il se sait et se veut exposé aux yeux de tous les peuples et de tous les siècles. Il appelle sur lui les regards du monde: il s'offre, exemple admirable, source de clarté. Dans chacun de ses mouvements, le héros cornélien entend *faire voir* tel quel il est: sa décision, son effort intérieur sont immédiatement donnés en spectacle. (...) A travers ce regard, tout lui est rendu au centuple.»¹⁹⁹

La vue chez Racine se présente autrement, sans perdre de son importance :

« Chez Racine, l'importance du regard n'est pas moindre, mais sa valeur et sa signification sont entièrement différentes. C'est un regard auquel manque non l'intensité, mais la plénitude, et qui ne peut empêcher son objet de se dérober. L'acte de voir, pour Racine, reste toujours hanté par le malheur. (...) Être vu n'implique pas la gloire, mais la honte. Tel qu'il se montre, dans son impulsion passionnée, le héros racinien ne peut ni s'approuver lui-même, ni être reconnu par ses rivaux. Le plus souvent, il travaille à se soustraire au regard universel, par lequel il se sent d'avance condamné. »²⁰⁰

Deux brillants essais se proposent de reconstruire le système thématique du XVIII^e siècle, s'étendant également sur l'histoire des idées, l'histoire culturelle, les arts et la littérature. Il joue sur l'expression du siècle des Lumières pour mettre en relief le « plaisir de voir »²⁰¹ : « Tel était le siècle, épris de *lumières*, de netteté, de clarté, d'une raison dont les opérations paraissent étroitement apparentées à celles du regard. Or la vue est le plus expansif de tous nos sens : elle nous transporte au loin, dans un mouvement de conquête. Et c'est le succès même de la raison qui fait que bientôt l'univers sensible ne lui suffit plus. Sa clarté, elle la cherche au-delà des apparences ; ses buts, elle les situe bien en avant de l'instant sensible. Vouloir, c'est prévoir, c'est voir ce qui n'est pas encore. Au travers de ce qui est. Quand triomphe le style de la volonté, les choses deviennent moyens et ne sont plus aimées pour elles-mêmes. »²⁰²

Jean-Yves Tadié analyse dans le détail la relation de Jean Starobinski à la psychanalyse et à Freud, à propos du portrait du fondateur de la doctrine dans *La relation critique*, au moment où celui-ci est en train d'élaborer le complexe d'Œdipe. Tadié trouve que Jean Starobinski traite son sujet comme il ferait avec un écrivain et une œuvre littéraire et que Starobinski relativise avec beaucoup de distance critique les thèses freudiennes. A travers les autres livres magistraux du critique, il trouve que Starobinski pratique de façon conséquente la critique thématique en mouvement pour mettre en évidence chez chaque écrivain étudié et « revécu » un « itinéraire »,

¹⁹⁹ Ibid. P. 71.

²⁰⁰ Ibid. p. 72-73.

²⁰¹ Titre du dernier chapitre de *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève : Skira ; [Paris] : Flammarion, 1987. p. 210.

²⁰² Ibid. p. 210. (En accompagnant une reproduction de Francesco Guardi: *L'ascension d'un ballon sur le canal de la Guidecca, à Venise*.)

comme il se l'était proposé déjà à propos de Montaigne qui devait être « saisi en son mouvement indéfiniment répété et varié ».

Jean-Pierre Richard

Jean-Pierre Richard a des affinités à la fois avec la critique thématique et avec la critique de la conscience, sans faire partie d'aucune école. Il se rattache assez étroitement aux idées de Georges Poulet, mais se montre moins intellectuel que le penseur belge et pratique une appréhension sensuelle et sensible du monde. Ce sont les sensations fondamentales qui fournissent son champ d'analyse privilégié : il cherche le niveau élémentaire, celui de la „sensation pure, du sentiment brut, ou de l'image en train de naître” (*Poésie et profondeur*).²⁰³ Depuis son premier livre (*Littérature et Sensation*),²⁰⁴ il ne cesse de découvrir des créateurs et des thèmes qui sont restés en dehors du champ d'intérêt de la critique universitaire, p.ex. la mangeaille chez Flaubert, le vertige de la métamorphose chez le héros flaubertien qui vieillit selon lui „ dans la discontinuité désordonnée de ses métamorphoses”.

Son livre le plus important est consacré à Mallarmé et illustre bien la démarche richardienne. Il refait et revit les données biographiques dans l'optique des thèmes organisateurs de l'œuvre. Les chapitres intercalés entre le récit biographique font déjà sentir cette tendance: « Les rêveries amoureuses », « La lumière », « Dynamismes et équilibres », etc. Il suit la grande tradition bachelardienne en analysant les « rapports du songe amoureux et de la rêverie aquatique ». Sa lecture sensible et critique donne à voir une empathie exceptionnelle dont tout le livre témoigne, mais dont un passage montrera la subtilité:

„Sur la route, seule végétation, souffrent de rares arbres dont l'écorce douloureuse est un enchevêtrement de nerfs dénudés: *leur croissance visible est accompagnée sans fin*, malgré l'étrange immobilité de l'air, d'une *plainte déchirante* comme celle des violons, qui, *parvenue à l'extrémité des branches frissonne en feuilles musicales*.”²⁰⁵

Le violon fait ici merveilleusement résonner en lui la nervosité baudelairienne: on ne sait plus s'il grince sur un boyau de chat ou sur la nudité écorchée d'un tronc neuf. Mais surtout il émet sa musique au bout d'une croissance, à l'extrémité extatique d'un feuillage, en cette pointe de la forme qui sert si souvent pour Mallarmé de frontière ouverte entre l'objet et son idée. Ailleurs éparpillé en feuilles rouges, l'arbre se défait doucement ici en musique. Et cette défaite reste malgré tout douloureuse. La *plainte déchirée* du violon accompagnée des frissons du feuillage, sert peut-être alors à suggérer la dernière douleur d'une objectivité amenée à se séparer de la matière qui jusqu'ici la soutenait, pour mieux s'arracher *idéalement* à soi.”

Jean-Pierre Richard partage avec les autres la conviction que la critique exige une identification avec le sujet, un dynamisme de la pensée qui recrée au lieu de décrire et qui présente des dangers, mais s'avère la seule méthode authentique pour approcher les créateurs :

« Au lieu de rester au seuil de l'œuvre, nous avons tenté d'en épouser le déploiement. La critique nous a paru de l'ordre d'un parcours, non d'un regard ou d'une station. Elle avance parmi les paysages dont son progrès ouvre, déplie, replie les perspectives. Sous peine de choir dans l'insignifiance du constat, ou de se laisser absorber par la lettre de ce qu'elle veut transcrire, il lui faut avancer toujours, toujours multiplier angles, prises de vue. Comme les montagnards dans certains passages difficiles, elle n'évite la chute que par la continuité de son élan. Immobile, elle tomberait dans la paraphrase ou dans la gratuité. »²⁰⁶

²⁰³ *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil 1955.

²⁰⁴ *Littérature et sensation*, préface de Georges Poulet, Paris, Seuil, 1970.

²⁰⁵ Les citations en italiques sont de la *Symphonie littéraire* de Mallarmé.

²⁰⁶ *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 35.

La mouvance et l'élan créateur étant les moteurs de toute recherche thématique, il est sûr que la critique des créateurs ou la critique créatrice des arbitres littéraires est loin d'avoir exploité les possibilités latentes de cette approche poétique.

Bibliographie d'orientation pour la critique de la conscience et la critique thématique

- Durand, Gilbert: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1960.
- Thibaudet, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1930.
- Poulet, Georges, *Les Chemins actuels de la critique*, par Georges Poulet et alii, Paris, Plon, 1967.
- Poulet, Georges, *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971. (recueil d'études) colloque de Bruxelles de 1976).
- Béguin, Albert, *L'Ame romantique et le rêve*, Essai sur le romantisme allemand et la poésie française, Marseille, Éditions des Cahiers du Sud, 1937. (rééd.. Paris, José Corti, 1939.)
- Marcel, Raymond, *Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie*, Paris, José Corti, 1963.
- Marcel, Raymond, *Baroque et renaissance poétique. Préalable à l'examen du baroque littéraire français. Quelques aspects de la poésie de Ronsard. Esquisse d'un Malherbe*. Paris, José Corti, 1955.
- Marcel, Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1952.
- Marcel, Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, à la Baconnière, 1946.
- Jean Rousset
- Rousset, Jean, *Forme et signification (FS)*, Corti, 1962.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier*, Corti, 1973.
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Colin, 1978.
- Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'Age baroque en France*, Corti, 1953.
- Rousset, Jean, *L'Intérieur et l'Extérieur; Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*. Corti, 1968.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier*, Corti, 1973.
- Rousset Jean, *Le mythe de Don Juan*, Colin, 1978.
- Rousset Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Corti, 1984.
- Rousset Jean, *Le Lecteur intime*, Corti, 1986.
- Starobinski, Jean, *Montesquieu par lui-même*, images et textes présentés par Jean Starobinski, Paris, Éditions du Seuil, 1953.
- Starobinski, Jean, *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Paule, 1968.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, A. Skhira, 1970.
- Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971.
- Starobinski, Jean, *1789, les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973.
- Starobinski, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, 1987.
- Starobinski, Jean, *Le Remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.
- Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*, [Paris] : Jullian, 1989.
- Starobinski, Jean, *L'Œil vivant...* Paris : Gallimard, 1961., *L'œil vivant... II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001.

- Richard, Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, Paris, Seuil, 1954.
- Richard, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- Jean-Pierre Richard. *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
- Richard, Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.
- Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*; préface de Georges Poulet, Paris, Seuil, 1970.
- Richard, Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971.
- Richard, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- Richard, Jean-Pierre, *Micro lectures*, Paris, Seuil, 1979.
- Richard, Jean-Pierre, *Nausée de Céline*, Paris, Fanta Morgana, 1980.
- Richard, Jean-Pierre, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, 1999.

IV. L'esthétique de la réception

L'esthétique de la réception, fondée par l'école de Constance et principalement par Hans Robert Jauss au milieu du XXe siècle, fait du lecteur un protagoniste essentiel de la communication littéraire. Dans l'histoire de la critique littéraire, après l'étude de la production et de la diffusion des œuvres littéraires, lancée par la sociologie de la littérature et celle du langage (par la linguistique), on peut dire que cette émancipation du lecteur par rapport à l'auteur se fait parallèlement à celle de l'éditeur scientifique, dans la même relation avec l'auteur, réalisée par la critique génétique. Ainsi l'esthétique de la réception prolonge à la fois la sociologie de la littérature²⁰⁷ et la génétique textuelle. Pour compléter le savoir sur l'impact des œuvres, il fallait reconsidérer avant tout la relation lecteur-auteur et le rôle de la lecture dans le phénomène complexe du fait littéraire, comme l'avait proposé Roland Barthes dans son article magistral sur la théorie du texte :

« Si la théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts, c'est parce qu'elle ne considère plus les œuvres comme de simples «messages», ou même des «énoncés» (c'est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu'ils auraient été émis), mais comme des productions perpétuelles, des *énonciations*, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre; ce sujet est celui de l'auteur sans doute, mais aussi *celui du lecteur*. La théorie du texte amène donc la promotion d'un nouvel objet épistémologique: la *lecture* (objet à peu près dédaigné par toute la critique classique, qui s'est intéressée essentiellement soit à la personne de l'auteur, soit aux règles de fabrication de l'ouvrage et qui n'a jamais conçu que très médiocrement le lecteur, dont le lien à l'œuvre, pensait-on, était de simple *projection*). Non seulement la théorie du texte élargit à l'infini les libertés de la lecture (autorisant à lire l'œuvre passée avec un regard entièrement moderne, en sorte qu'il est licite de lire, par exemple, l'*Œdipe* de Sophocle en y reversant l'*Œdipe* de Freud, ou Flaubert *à partir* de Proust), mais encore elle insiste beaucoup sur l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture. »²⁰⁸

L'excellente synthèse d'Henri-Jean Martin²⁰⁹ sur la lecture insiste sur le fait des changements historiques des modes et des pratiques de lecture qui vont, à son avis, bien que très lentement et dans une région restreinte (européenne) dans le sens d'une désacralisation de l'écrit : « On pouvait estimer l'alphabétisation de la France – et, sans celle de l'Occident – à peu près achevée à la veille de la dernière guerre : l'ensemble de la population était, sauf rares exceptions, capable de lire, de comprendre et aussi d'écrire au moins des textes simples, et une bonne partie de celle-ci pratiquait une orthographe convenable – cela grâce à un corps d'instituteurs remarquables ». ²¹⁰ L'intérêt accru envers la lecture et la reconstruction des diverses pratiques a facilité l'émergence d'un courant littéraire qui se propose d'étudier la lecture des œuvres littéraires.

Les fondateurs : l'Ecole de Constance

²⁰⁷ Cf. Escarpit, Robert: *Sociologie de la littérature*, 1958.

²⁰⁸ Cf. l'article « La théorie du texte » de Roland Barthes, in *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1998, article reproduit après la mort de l'auteur.

²⁰⁹ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis, A. Michel, 1997 article « Pratiques de lecture », pp. 400-413.

²¹⁰ Ibid. p. 411.

L'acte symbolique qui avait ouvert la voie vers la nouvelle discipline a été sans aucun doute l'article de Hans Robert Jauss sur le rapport de la lecture à la discipline traditionnelle de la littérature : « L'histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire » (1974).²¹¹ Il constate que les études historiques relatives à la littérature ne rendent pas compte de la réception des œuvres qui se fait par la lecture. On avait étudié la production (création), la reproduction (imprimerie et diffusion) et la matière première de la littérature (langage), pas la communication entre l'écrivain et le lecteur. Les créateurs se sont penchés davantage sur cette problématique que les scientifiques et les ont devancés dans la réflexion non théorisée, comme par ex. Italo Calvino qui a consacré tout un roman à ces problèmes : *Si par una notte d'inverno un viaggiatore* (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*)²¹².

Le problème central de la nouvelle discipline a été et reste encore l'accès à la lecture individuelle : comment saisir l'acte de la lecture qui ne laisse pas de traces dans la plupart des cas ? La sociologie de la lecture peut apporter des statistiques relatives au succès de certains livres modernes, mais son efficacité reste assez restreint même pour l'époque contemporaine et la méthode des enquêtes d'opinion publique sur des modèles dits représentatifs n'est pas applicable à titre rétrospectif. Ainsi, le problème reste entier : comment se faire une idée de la réception par rapport aux époques antérieures aux enquêtes sociologiques ? La solution de Jauss est originale et spirituelle : analyser les documents qui ont gardé des témoignages de lecture, comme les critiques, les articles sur les œuvres ou d'autres écrits moins évidemment éloquentes, par ex. les accusations dans les procès littéraires (notamment celui de Flaubert à propos de *Mme Bovary* et celui de Baudelaire pour les *Fleurs du Mal*, les deux ayant eu lieu en 1857). En quelque sorte, les traductions fixent aussi une certaine lecture, celle du traducteur, et pourraient aussi passer pour des lectures documentées, mais il faut les interpréter, donc ce sont des preuves indirectes dont l'usage pose encore des problèmes de méthode.

L'horizon d'attente

Pour comprendre les ruptures et les conflits dans la relation auteur-lecteur, qui expliqueraient les réactions surprenantes du public à certaines œuvres (succès de livres qui tomberont vite dans l'oubli et indifférence ou échec pour des livres qui seront hautement appréciés plus tard), Jauss avait élaboré tout un appareil conceptuel basé sur la notion d'*horizon d'attente*. Pour constituer ce concept, il fait intervenir trois facteurs importants : les connaissances culturelles déjà acquises du public, y compris l'expérience préalable du genre dont relève le texte, ensuite la forme et la thématique qu'évoquera la nouvelle œuvre par un effet intertextuel et finalement le contraste entre le monde imaginaire créé par l'art et la réalité quotidienne vécue par les lecteurs potentiels, surtout les différents usages qu'ils font de la langue. Jauss définit lui-même la notion de base de sa conception, en la décrivant comme « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre le langage poétique et le langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. »

²¹¹ En hongrois: *Helikon*, 1980/1-2, pp. 8-39.

²¹² *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, G. Einaudi, 1979, (ma. ford: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*. Bp. Európa, 1985. Ford. Telegdi Polgár István), voir l'analyse détaillée de ce roman plus loin, dans le sous-chapitre : *Les aventures de Silas Flannery dans le monde de l'esthétique de la réception*.

En appliquant ces critères, il faut prendre en considération qu'ils renvoient tous à un savoir préalable et vu que le passé nous apparaît toujours à la lumière du présent, il faut combiner les horizons d'attente, ce qui donnera une « fusion d'horizons » (Jauss).

Il faut donc tenir compte de deux dimensions dans la lecture: celle qui est déterminée par le texte, celle-ci sera commune à tous les lecteurs, et l'autre qui dépendra de chaque lecteur individuel qui y projetera sa propre culture et personnalité, donc sera indéterminée et variable. Rapport toujours réceptif et actif de la part des lecteurs. En lisant, le lecteur doit toujours accorder la vision du texte à sa propre vision, ce qui produit une interférence continue entre les deux facteurs du processus. De même, la signification et la valeur d'un texte intègre l'histoire de sa réception qui devient inséparable du texte et influence les jugements de valeur portés sur l'œuvre. Pour reconstituer pourtant un horizon d'attente général, historique, qui comprendrait tous les horizons d'attente individuels, la méthode n'est pas encore élaborée et la tentative de sauver la philologie et l'histoire littéraire en les transformant en une histoire de la réception pose des problèmes à la fois pratiques et philosophiques.

A l'aide de la notion *l'horizon d'attente*, qui est opératoire, on arrive pourtant désormais à éclaircir des ruptures ou des écarts dans la réception d'œuvres novatrices : Jauss cite l'exemple étonnant du succès d'un roman d'Ernest Feydeau (*Fanny*), paru au même moment que *Madame Bovary* et la relative absence de succès du roman de Flaubert. Pour expliquer cette différence de réception qui s'est renversée depuis, puisque le roman flaubertien passe pour un chef d'œuvre, tandis que celui de Feydeau est tombé dans l'oubli, il a recours à l'étude des formes, étant donné que les deux romans traitent des sujets conventionnels, éculés, notamment l'adultère. En guise de preuve, il cite l'acte d'accusation présenté dans le procès de 1857 et interprète à juste titre les objections du procureur général comme des remarques de lecture. Dans cette optique, l'avis conservateur de l'avocat général exprime une résistance du lecteur moyen face à des moyens stylistiques avec lesquels il n'a jamais eu l'occasion de se familiariser. Jauss démontre ainsi que c'est le caractère novateur du style de Flaubert qui a fonctionné au début comme obstacle devant la réception à l'époque : « La forme littéraire nouvelle qui contraignait le public de Flaubert à percevoir de manière inaccoutumée le sujet 'éculé' était le principe de narration impersonnelle ou (impartiale), en rapport avec le procédé stylistique du 'discours indirect libre' que Flaubert maniait en virtuose et avec un à propos parfait. »²¹³ (p. 76.) Le procureur aurait accusé Flaubert d'immoralisme parce qu'il était incapable de lire le texte comme il fallait : il ne distinguait pas entre les opinions du narrateur et celle d'un personnage auquel on ne doit attribuer aucune objectivité. Pour formuler de façon plus générale la problématique, on pourrait dire que l'écrivain (en l'occurrence Flaubert) ne juge pas ici à la place des lecteurs, mais les oblige, par la forme impersonnelle, de se forger leur propre opinion.

D'autres exemples d'incompréhension et de malentendus peuvent être rapportés en grand nombre de l'histoire de tous les arts, comme la musique de Beethoven ou de Bartók perçues d'abord comme cacophoniques ou l'art abstrait moderne trouvé blasphématoire et absurde pour les mêmes raisons de manque d'horizon d'attente. Quand une œuvre ne respecte pas les conventions connues, elle doit affronter ce genre de bataille avec le public, jusqu'à ce que les conventions soient changées et l'horizon d'attente modifié, justement à cause de ces œuvres controversées.

L'acte de lecture selon Wolfgang Iser

²¹³ Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, NRF, Gallimard, 1978, p. 74.

Le décalage dans la perception de la vision du monde des œuvres novatrices met en évidence qu'il existe un écart esthétique entre l'univers d'un texte et celui de sa lecture. Par conséquent, il faut rechercher et reconstruire l'histoire des réceptions successives d'un texte. Si l'on fait une coupe synchronique d'une phase de l'évolution littéraire, on peut rétablir l'horizon d'attente de l'époque en question tout en reconstruisant une hiérarchie (officielle) d'œuvres publiées simultanément. Wolfgang Iser, l'un des co-fondateurs de l'école de Constance avec Jauss, a beaucoup travaillé à l'élaboration du modèle de cette reconstruction. Dans son ouvrage magistral, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*,²¹⁴ il introduit, développe et applique trois concepts majeurs comme base de sa théorie : le *lecteur implicite*, puis les notions de *répertoire* et de *stratégie*, qui prennent sens à travers la négativité de l'œuvre.

La notion du lecteur implicite a été introduite avant Iser par Wayne Booth dans son livre intitulé *Rhétorique de la fiction*²¹⁵ pour désigner une image que l'écrivain doit se faire de ses lecteurs potentiels et dont il construit le profil en filigrane à travers son texte. Italo Calvino, dans son roman analysé par Jauss et cité ci-dessus, montre comment l'écrivain doit avoir constamment cette image sous les yeux en rédigeant son texte. Wolfgang Iser tente de décrire avec plus d'exactitude scientifique les orientations internes et les conditions de réception que le texte littéraire offre à ses lecteurs. Il voit ce rapport comme une préstructuration et un conditionnement préalable de la lecture programmés par l'écrivain dans le texte. Quand on a affaire à des fictions, le lecteur doit tout d'abord décontextualiser le texte pour le couper de toute situation référentielle qui serait celle du langage naturel. Une fois ce lien coupé, le texte guide ses lecteurs en lui fournissant des indications pour qu'il puisse entrer dans ce monde construit artificiellement. Ces instructions lui permettront dans le meilleur des cas de reconstruire la situation énonciative et de resituer l'œuvre dans un monde fictionnel. Le discours de fiction opère donc une *dépragmatisation* qui est contrebalancée par une *repragmatisation* réalisée par le lecteur quand il retourne dans le monde réel.

Iser s'appuie sur l'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden²¹⁶ qui suppose une structure potentielle au texte que le lecteur concrétise. Le livre de Roman Ingarden a été écrit sous l'influence du philosophe Husserl. Il s'intéresse surtout aux problèmes philosophiques et néglige la littérature proprement dite. Selon lui, la structure de l'œuvre d'art littéraire est un ensemble formé de plusieurs couches hétérogènes qui entrent en interaction. Le texte est considéré comme objet esthétique. Approche phénoménologique. Il entend dépasser la fausse idée des « intentions d'auteur » et la problématique de la subjectivité-objectivité et le rapport de l'auteur envers son propre texte sera qualifié de pré-esthétique. Il déplace l'intérêt vers l'axe texte-lecteur sans renoncer absolument à toute interprétation objective. Les lieux indéterminés du texte permettent au lecteur de compléter l'œuvre par ses idées personnelles, mais la structure de l'œuvre restera le critère pour décider des lectures arbitraires et authentiques. Pour lui, le critique littéraire est comme un lecteur parmi d'autres, qui n'a aucune place privilégiée. La signification remplit des fonctions, donc sera déterminée partiellement par les éléments narratifs. Selon les critiques de la théorie d'Ingarden, c'est la dimension historique qui fait défaut, puisqu'il n'analyse pas la concrétisation des sens par des lecteurs déterminés par leur conditions

²¹⁴ *Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung, Munchen*, W. Fink, 1976 trad. fr.: Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

²¹⁵ *The Rhetoric of fiction* by Wayne C. Booth, Chicago-London, University of Chicago press, 1963.

²¹⁶ Cf. Ingarden, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, , trad. hongroise: *Az irodalmi műalkotás*, Bp. Gondolat, 1977.

historiques. Il donne une description phénoménologique des œuvres littéraires qui n'aide pas à les interpréter, mais à les définir.²¹⁷

Selon Ingarden, le lecteur doit mobiliser ses connaissances relatives aux normes ou aux valeurs extralittéraires, et attribuer des sens hypothétiques aux œuvres en traversant sa propre expérience textuelle. Iser ne délimite pas la liberté avec laquelle le lecteur peut remplir les structures textuelles qui s'offrent à lui sur la base de ses normes acquises auparavant. Evidemment, chaque concrétisation reste personnelle et change lors des relectures aussi. Il faudrait également préciser quel contrôle est programmé dans le texte lui-même sur les lectures potentielles que les usagers font de lui. Il faut également prendre en compte que les normes du lecteur se trouvent modifiées par les lectures successives du même texte ou celles de textes divers. L'horizon d'attente étant une catégorie dynamique, elle contraint le lecteur à reformuler ses attentes en fonction de ses nouvelles expériences de lecture. Antoine Compagnon résume cette dynamique de la façon suivante: « La lecture procède ainsi vers l'avant et vers l'arrière à la fois, un critère de cohérence guidant la recherche du sens, et des révisions continuelles garantissent qu'un sens totalisant se dégage du texte. »²¹⁸

En vue de pouvoir se faire une idée juste de l'horizon d'attente d'un lecteur ou d'un groupe de lecteurs, Iser emploie la catégorie du *répertoire* qui désigne les conventions communes que le créateur et le lecteur trouvent devant eux à un certain moment donné de l'histoire littéraire (p. ex. genres, styles, caractéristiques des personnages de tel ou tel genre, etc.). Le contenu du répertoire (intertextualité, normes sociales et historiques, contexte socioculturel) constitue les *stratégies*. Chaque fois que le répertoire se trouve actualisé dans une œuvre, il se laisse adapter et déformer suivant les exigences du nouveau texte pour prendre des significations appropriées à la configuration du texte. Le lecteur se trouve confronté à ces modifications lors d'un phénomène nommé *défamiliarisation* qui l'oblige à reconsidérer et à réévaluer tous les éléments déjà connus en fonction de cette nouvelle œuvre. Les stratégies sont des orientations qui guident le lecteur pour choisir parmi les virtualités et les possibilités combinatoires qui constituent en fait l'acte de lecture. La négativité de l'œuvre consiste à définir sa place dans le processus littéraire en niant une certaine partie des normes incorporées et en leur attribuant de nouveaux sens lors de la décontextualisation du répertoire. Lors de la négation de certains usages des normes, le texte postule sa réévaluation virtuelle et délimite sa place dans la tradition littéraire sans cesse renouvelée.

Wolfgang Iser est spécialisé dans l'acte de lecture, sujet central de son ouvrage magistral de 1976. Son point de départ situe les livres non pas comme des objets à définir (comme Ingarden), mais comme un effet dont il faut faire l'expérience. Il se concentre sur le rapport texte-lecteur et les éléments du texte qui guident et orientent la lecture. Son système est très éclectique: il prend des éléments aux formalistes russes, à la sémiologie, à la linguistique, à la théorie des actes de parole et à la phénoménologie, entre autres. Selon sa conception, la lecture est une interaction entre le texte et le lecteur et ce processus peut être analysé à l'aide des concepts du lecteur implicite, du répertoire littéraire et des stratégies littéraires.

Pour que la révélation se fasse dans le lecteur, il faut voir clairement la distinction entre l'effet exercé par le texte et la réception produite par la personnalité du destinataire et cette distinction existe tout aussi bien chez Jauss que chez Iser : « On peut dire que l'œuvre littéraire a

²¹⁷ Ian Maclean sur le texte, l'auteur et la lecture, 144.-164.

in Robey, David- Jefferson, Ann : Bevezetés a modern irodalmelméletbe, Bp. Osiris, 1995.

²¹⁸ Dictionnaire des genres et des notions littéraires, Paris, Encyclopaedia universalis, A. Michel, 1997, article *Littérature critique*, p. 427.

deux pôles. Le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. »²¹⁹

Les critiques relatives à cette vision du lecteur reprochent essentiellement à Iser qu'il ne peut s'agir d'un lecteur déterminé historiquement, concret ou contemporain, tandis que lui en fait une abstraction, et définit ses qualités qu'il possède *a priori* et en même temps. Ce lecteur ne peut être identifié à aucun concept du lecteur idéal, parce que cela entraînerait une concrétisation adéquate que Wolfgang Iser refuse. Il décrit son concept ainsi: « Ainsi, lorsqu'il est question du lecteur dans les chapitres suivants de ce travail, il faut entendre la structure du lecteur implicite inscrite dans les textes. (...) Le lecteur implicite ne possède pas d'existence réelle, car il incarne l'ensemble des orientations préalables qu'un texte de fiction propose à ses lecteurs possibles, et qui sont les conditions de sa réception. Le lecteur implicite n'est pas. Par conséquent, ancré dans un substrat empirique, mais enraciné dans la structure même des textes. »²²⁰

Cette prise de position place Iser dans le paradigme de l'interprétation plutôt que dans la théorie de la réception. La phénoménologie de la lecture se fonde chez Iser à la fois sur une théorie du lecteur implicite et sur une théorie du lecteur possible. Bien que cette position restreigne le rôle purement intratextuel du lecteur, elle ouvre des perspectives vers le lecteur réel. « Le rôle du lecteur du texte admet des réalisations historiques et individuelles diverses, en fonction des dispositions existentielles ainsi que de la compréhension préalable que le lecteur individuel apporte à la lecture (...). Le rôle du lecteur contient un éventail de potentialités qui sont, dans chaque cas concret, l'objet d'actualisations définies et, par conséquent, seulement *momentanées* ». ²²¹

Le lecteur modèle et la traduction selon Umberto Eco

Un autre représentant important de l'esthétique de la réception, Umberto Eco, reconsidère toutes ces notions et en propose de nouvelles. Eco, qui est à la fois romancier, traducteur et sémioticien, cultive un champ d'investigation plus vaste que la plupart des théoriciens de la littérature. Par ses débuts à la télévision et par ses expériences faites dans le domaine de la culture populaire (le roman-policier ou le roman-feuilleton, la mode, etc.) il est capable de proposer de nouvelles approches ou d'aborder des sujets inaccoutumés, mais il est toujours habité par la volonté « de voir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits. » Son *Traité de sémiotique générale* (1975) récupère toutes ses expériences préalables dans une optique générale, celle d'une esthétique de l'interprétation. Dans *L'œuvre ouverte* (1962), il présente l'œuvre d'art comme un message ambigu qui s'ouvre à toutes sortes d'interprétations sans limitation autre que celle imposée par le seul signifiant. Le texte ne se montre pas à ses yeux comme un objet fini, mais s'impose par une liberté, une ouverture qui permet la cohabitation de plusieurs signifiés dans le cadre esquissé par le signifiant. Ce fait implique que le travail de lecture doit être créatif, actif, dépassant une passivité réceptive par l'invention et l'interprétation personnelles.

Dans *Lector in fabula* (1979), Eco a élaboré un modèle sémiotique de la lecture ayant pour objet « le phénomène de la narrativité exprimée verbalement en tant qu'interprète par un *lecteur coopérant* ». Le texte est à ses yeux une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc ». A la place du lecteur implicite, proposé par Wayne Booth et repris par Iser, Eco envisage un *lecteur modèle* qui doit être capable de participer activement à la construction du texte: il doit « coopérer

²¹⁹ Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture*, p. 48.

²²⁰ Ibid. p. 60.

²²¹ Ibid. p. 62.

à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement ». Cette idée-force de la coopération active du lecteur conduit Eco à se questionner sur les non-dits du texte. Selon lui, le lecteur idéal sait aussi comprendre et interpréter les sens sous-entendus des œuvres et ainsi le texte peut fonctionner comme un champ interactif où l'écrit, par association sémantique, stimule le lecteur dont la coopération est guidée par la stratégie mise en œuvre par l'auteur.

Lire, c'est déduire, conjecturer, inférer à partir du texte un contexte possible, confirmé ou infirmé, puis corrigé par la suite, lors de la lecture. Le lecteur mobilise à cet effet une sorte de *mémoire collective* où sont rassemblées des informations acquises dans le contexte socio-culturel donné. Une partie de ces informations ne correspond à aucune certitude, mais reste basée sur des croyances, des rumeurs et des conjectures. Eco appelle l'ensemble de ces connaissances et de pseudo-connaissances *thesaurus* ou *encyclopédie* et prétend que chacun approche les textes sur la base du *thesaurus* accumulé dans sa tête. C'est ce qui rend capable chaque lecteur d'actualiser, en lisant un texte nouveau, son savoir implicite présumé et déterminé par sa culture préalable et ses racines socio-culturelles. En lisant, on construit et rejette tout une série de *topics* différents : les topics sont des hypothèses construites par le lecteur et ils sont destinés à le guider à travers le texte. Lors de la lecture, certains topics sont confirmés, d'autres contredits et infirmés, mais le résultat, l'effet de lecture équivaut à ce qui reste comme somme de confirmation de ces hypothèses. Gérard Genette prétend que le lecteur, en progressant linéairement dans le texte, construit des mondes possibles et finira par confectionner un monde qui est censé correspondre à ses désirs suivant les intentions de l'auteur.

Eco reprend ses idées-forces dans *Les limites de l'interprétation* (1991) pour préciser la relation auteur-lecteur. Il est hanté par le cauchemar de l'interprétation sans limites qui permettrait de faire dire tout et n'importe quoi aux textes. Il explore donc successivement les présupposés et les applications des systèmes critiques et les dangers de la démarche interprétative. Pour éviter la mise à plat des textes poétiques et des œuvres d'art, l'interprétation doit se poser des barrières et produire du sens en respectant ces limites. Les recherches d'Eco sur l'idée de la langue idéale complètent ses réflexions sur l'interprétation. Dans *La recherche de la langue parfaite* (1993), il étudie les projets fondateurs et les désirs cristallisés autour de la quête d'une langue idéale. A son avis, dans l'idée des philosophes de la langue, la langue universelle, utopie éternelle de la pensée humaine, ne serait pas une langue à part, une langue originelle ou artificielle, mais une langue idéalement constituée de toutes les langues existantes.

Eco ne distingue pas entre littérature d'élite et littérature populaire, donc dans *Lector in fabula*, il analyse le début d'un roman populaire (« de consommation courante ») de Cyrus Sulzberger, *The Tooth Merchant*, qui semble être de structure simple, transparente pour un lecteur quelconque et ne pose apparemment pas de problème d'interprétation. Il démontre dans son argumentation, que la lecture et "les interventions coopératives" exigées par tout texte sont toujours complexes et le niveau du texte ne change pas fondamentalement les règles de sa réception. Il est vrai que les grands textes poétiques demandent un travail d'interprétation plus complexe, mais tout texte, donc toute compréhension requiert un travail actif de la part du lecteur.

Il s'agit d'une scène de bordel à Istanbul, où le narrateur dort aux côtés d'une prostituée et se trouve réveillé par des bruits qu'il essaye de neutraliser, mais l'arrivée de la police finit par bouleverser tout son sommeil. Eco a divisé le passage cité en séquences qui sont numérotées pour faciliter la référence au texte de base dans le commentaire. Il donne le texte original en anglais et la traduction faite en italien qui a été complétée par la traduction française dans l'édition française du livre. La mise en parallèle de l'original et de la traduction (des traductions) permet à Eco d'analyser le travail interprétatif du traducteur qui précède celui du lecteur. A propos de la

séquence 9²²², il conclut à des interventions sérieuses de la part du traducteur en prétendant que celui-ci « a même inséré dans la structure narrative profonde une série de phases temporelles ordonnées que l'original n'exprimait pas... »²²³ Si l'on explicite tous les changements que le traducteur fait opérer consciemment, ou non, au texte, celui-ci change considérablement lors déjà cette première opération interprétative (de traduction) qui présente l'avantage d'être fixée sur papier:

« Ce n'est pas tout. L'original dit qu'il y eut un cri à la porte suivi d'un coup sourd sur l'escalier. Le traducteur en infère une série d'opérations ordonnées dans le temps et l'espace: le cri fut émis à la porte d'entrée du rez-de-chaussée, puis le bruit rendu ici par *scalpiccio* – piétinement -) se fait entendre le long des escaliers qui mènent à la chambre où les deux dormaient. Notons que, selon l'original, il y a d'autres interprétations possibles: 1) le cri est émis à la porte du rez-de-chaussée par les intrus, qui frappent quelqu'un qui leur barrait la route, le faisant tomber et produire un bruit sourd sur les premières marches de l'escalier; 2) le cri est émis à la porte par quelqu'un de la maison, qui est frappé et que l'on fait tomber sur les premières marches de l'escalier ; 3) le cri est émis par quelqu'un de la maison devant la porte de la chambre, puis ce quelqu'un est frappé et dégringole dans l'escalier. On pourrait continuer longtemps. Qu'a fait le traducteur? Il a eu recours à des scénarios communs, il a ainsi appris que d'habitude une maison de tolérance a une porte qui donne sur la rue, puis un escalier qui mène aux chambres du péché, situées en règle générale aux étages supérieurs. Le traducteur a rendu *scream* par *strilli*. C'est juste, mais il nous semble qu'il a ajouté une connotation de féminité. Donc l'inférence, par ailleurs implicite dans la traduction, est: les intrus ont trouvé la tenancière devant la porte, elle a crié, ils sont entrés en bas et maintenant ils sont en train de gravir l'escalier qui mène à la chambre (où évidemment il y a une seconde porte). Cette histoire des deux portes nous dit que traduire (et lire), cela signifie établir des structures de mondes, avec des individus en jeu. Ici, la porte d'en bas est importante, celle d'en haut l'est un peu moins (elle se profile en 14, probablement enfoncée par la police). Mais il est sûr que la porte apparaissant dans la manifestation linéaire n'est pas la porte de la chambre, cela est certifiée par le fait que d'abord il y a un cri à la porte et ensuite le bruit dans l'escalier. A condition qu'on ait décidé que le bruit est un piétinement et non un bruit de chute...En somme, voilà comment une expression apparemment plane et littérale entraîne le lecteur dans une série de décisions interprétatives. Un texte est vraiment une machine paresseuse qui fait faire une grande partie de son travail au lecteur. »²²⁴

On peut juger des quelques passages cités des textes d'Eco que l'une de ses grandes qualités est son talent de pouvoir formuler ses thèses à la manière d'un écrivain : il peut naviguer entre plusieurs registres, notamment la langue scientifique et la langue vulgarisatrice de la diffusion populaire sans déformer ses idées. Le style souvent amusant, toujours expressif et précis de ses écrits ajoute à la valeur du texte et contribue à augmenter la popularité de l'auteur.

Gérard Genette rapproche la théorie d'Eco de la pragmatique textuelle élaborée en France par Dominique Maingueneau.²²⁵ Il compare la stratégie de cheminements par lesquels le lecteur mobilise son savoir sur le contexte énonciatif (époque, auteur, genres, etc.) de la maîtrise de la langue et des grilles relevant de la grammaire du texte que les compétences linguistiques du lecteur mettent en rapport avec le texte lu.

D'autre part le lecteur modèle esquissé par Eco ressemble à l'*architecte* défini par Michael Riffaterre dans plusieurs de ses ouvrages.²²⁶ Cet architecte est défini comme « la somme, et non la moyenne, de toutes les lectures possibles. En lisant, l'architecte découvre des

²²² „when suddenly there was a scream at the door”

²²³ Eco, op. cit. p. 250.

²²⁴ Ibid. 256.

²²⁵ Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas, 1990.

²²⁶ V. surtout Essais de stylistique structurale, 1971 et La Production du texte, 1979.

combinaisons intratextuelle, qui délimitent les significations, les mots déclenchant des séries d'associations dans l'esprit du lisant. » Tous les échos mentionnés ci-dessus montrent quel impact les approches novatrices d'Eco ont sur la réflexion esthétique.

L'activité polyvalente de H. R. Jauss

Le fondateur de la nouvelle discipline, après avoir jeté les fondements conceptuels de la réception, a donné des exemples intéressants d'interprétation et d'application du nouveau mode d'analyse. Il mérite donc qu'on dresse un tableau plus complet de son activité polyvalente et multidimensionnelle.

La vaste culture de Jauss, essentiellement germaniste et médiéviste, grand spécialiste de la philologie médiévale, peut être démontrée par la large gamme de ses sujets et des auteurs analysés. La continuité de sa réflexion théorique sur la relation entre auteur et lecteur est tout aussi remarquable que la variété des époques et des auteurs étudiés. Il a commencé sa carrière universitaire en choisissant un grand thème philosophique et littéraire pour sa thèse de doctorat, la problématique du temps et des souvenirs dans *A la recherche du temps perdu* (1957) de Proust.²²⁷ Deux ans après, sa thèse d'habilitation a porté sur *La poésie des animaux au Moyen-Age* (1959)²²⁸ qui démontre, à travers une analyse du prologue de la première branche du *Roman de Renart*, comment le texte prend en compte les attentes d'un public contemporain et à quel point la forme de l'œuvre nouvelle est déterminée par les exigences latentes des lecteurs potentiels. Les contours de la notion d'« horizon d'attente » se dessinent ainsi dans sa thèse et se précisent dans sa thèse d'habilitation. Il continue ce questionnement théorique sur la réception dans ses travaux sur l'allégorie médiévale, la querelle des Anciens et des Modernes, puis la continuation de cette controverse chez Schiller et Schlegel, sans oublier ses études sur Diderot, puis Baudelaire et la poétique de la modernité. Il fait remonter cette poétique qui contredit la doctrine d'une permanence extra temporelle des topoï littéraires (Ernst Robert Curtius),²²⁹ au Moyen-Age chrétien dont il est un connaisseur profond. Bien que tout l'appareil conceptuel de la réception soit déjà élaboré dans ces travaux, le geste fondateur de la nouvelle doctrine sera formellement sa leçon inaugurale prononcée à la nouvelle Université de Constance: *L'Histoire littéraire comme provocation de la science des lettres* en 1966.²³⁰ L'autre œuvre magistrale de Jauss, *L'Expérience esthétique et l'herméneutique littéraire*²³¹ se base également sur les exégèses de l'auteur se rapportant à des textes médiévaux et modernes et expose les réflexions théoriques engendrées par ce travail. Jauss vise à définir et à réhabiliter la jouissance esthétique tout en réconciliant production, réception et perception dans le processus littéraire.

²²⁷ La version imprimée de la thèse : *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A la recherche du temps perdu*, Heidelberg, Winter Verlag, Frankfurt am Main, 1986, Suhrkamp Verlag.

²²⁸ *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, Winter Verlag, 1959.

²²⁹ Cf. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, première édition: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948.

²³⁰ Publiée dans le recueil d'articles intitulé *Pour une esthétique de la réception*, NRF, Gallimard, 1978.

²³¹ *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main, 1982. Suhrkamp Verlag., traduction française partielle: *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

Un exemple de micro-analyse jaussienne : « la douceur du foyer » dans la poésie de 1857

Sa réflexion concerne, comme on peut le voir à travers la bibliographie de ses œuvres, pratiquement tous les grands textes occidentaux, à commencer par la Bible (*L'Ancien Testament*) et les épopées (*Le Chant des Nibelungen*). Il interprète les mythes fondamentaux (Faust) et des auteurs dont la liste va de l'antiquité, en passant par le Grand Siècle, les Lumières et le romantisme, à Baudelaire et à Valéry. Ce vaste panorama des époques et des écrivains dont il tire des conclusions pour ses grandes œuvres théoriques, est complété par des analyses détaillées qui portent sur des corpus précis et bien délimités. En guise de spécimen de ces microanalyses faites sur des corpus d'un nouveau type, je rends compte ici d'une excellente étude de cas où il tente de reconstruire l'idéologie bourgeoise sur le foyer familial à travers la poésie du XIXe siècle: « La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature ». ²³² Là, il part de la constatation que la poésie lyrique a toujours été négligée par les représentants de la sociologie de la littérature, à quelques exceptions près, ²³³ sur la base d'une fausse idée selon laquelle le roman serait le genre privilégié destiné à illustrer les rapports mimétiques existant entre littérature et réalité. La poésie semblerait se soustraire par sa nature langagière à „l'illusion référentielle” et à „l'interaction communicationnelle”. Jauss change complètement de conception, en s'inspirant du procédé élaboré par Michael Riffaterre qui ne prend pour point de référence de la poésie les expériences vécues dans la vie, mais confirmant l'autonomie de l'art cherche d'autres points référentiels. Dans une conception intertextuelle, la littérature renvoyant avant toute autre chose à la littérature elle-même, selon Riffaterre, il faut chercher des clichés linguistiques comme références des mots d'un poème, puis la *mythologie* ou l'image que le lecteur se fait du réel. Au lieu du discours ordinaire, trop fade ou inexpressif, il faut reconstituer le discours poétique surdéterminé qui résulte de trois facteurs principaux selon Riffaterre: le code linguistique, la structure thématique et les modèles de description interférents. ²³⁴

Jauss élargit le procédé de Riffaterre au-delà des limites d'un seul poème et de la norme esthétique impliquée par le contexte social de la littérature en déclarant: « Et s'il s'agit de dégager le message poétique explicite, implicite, masqué ou refusé qui se communique au lecteur dans la jouissance esthétique du poème, l'analyse structurelle ne peut plus rester elle-même enfermée à l'intérieur du contexte, dans le circuit clos de la norme induite et de l'écart de la description du système et des interférences. » ²³⁵

Jauss utilise l'appareil conceptuel de la sociologie de la connaissance ²³⁶ pour montrer comment l'expérience esthétique contribue à la constitution de la « réalité sociale ». Le corpus qui lui sert d'instrument d'analyse comprend 700 poèmes lyriques (rassemblés, classés et interprétés dans un cours universitaire à Constance) comme vecteurs de modèles communicationnels. L'année choisie est encore 1857, la même qui lui a fourni les deux grands procès littéraires intentés respectivement contre Flaubert et Baudelaire, et dont il a su si bien profiter pour présenter et interpréter les actes d'accusation comme traces de lectures contemporaines authentiques. Au sein de ce corpus immense, il sélectionne quelques dizaines de

²³² In *Pour une esthétique de la réception*, NRF, Gallimard, 1978, pp. 263-299.

²³³ Dont l'essai de Walter Benjamin sur Baudelaire et la tentative de Michael Riffaterre d'appliquer la stylistique structurale au rapport lecteur-texte poétique dans „Le poème comme représentation”, in *Poétique* 4 (1970), 401-418.

²³⁴ Cf. le résumé fait par Jauss dans son étude, in *Pour une esthétique de la réception*, NRF, Gallimard, 1978. pp. 264-265.

²³⁵ Ibid. p. 266.

²³⁶ Il se réfère à l'activité et à la pensée de Berger et Luckmann, ibid. p. 267.

poèmes de Victor Hugo (plusieurs morceaux pris dans *Les Contemplations*), quatre poèmes Baudelaire (des *Fleurs du Mal*) et une demi-douzaine d'œuvres poétiques d'auteurs moins connus comme Louis Bouilhet, Alfred Lemoyne ou Léon Magnier. Quel est le tableau qui se dégage de ces œuvres si étrangement rassemblées?

« Ce que le repos du soir après la journée finie apporte à la famille bourgeoise, quand le ciel enveloppe la ville *comme une grande alcôve*, c'est assurément Baudelaire qui, sur la ligne de crête du lyrisme de cette année 1857, en a donné la vision la plus puissante. Évoqué du point de vue des exclus: prostituées, criminels, joueurs, pensionnaires de l'hôpital, le thème alors déjà banal du bonheur au coin du feu recouvre dans *Le crépuscule du soir*, avec le pathétique de la négation, une force poétique douloureusement pénétrante. La douceur du foyer : unissant déjà dans l'intraduisible association de ces seuls mots une image idéale de la société, les lointains d'un arrière-plan religieux et la poésie de la vie quotidienne, ce thème se retrouve en cette année, explicite ou implicite, simplement reproduit ou varié, à tous les niveaux du lyrisme. »²³⁷

Ce sont les normes sociales sous-jacentes que ce modèle communicationnel réunit dans la synthèse d'un univers particulier et met en circulation dans la praxis quotidienne, qui seront extraites et explicitées dans l'étude. Comment le foyer est associé à la féminité, puis transformé en un empire où règne la tendresse, l'affection, la femme chez Victor Hugo (*Le rouet d'Omphale*): cet empire dans lequel même le héros viril, Hercule qui a dompté des monstres, se trouve subjugué et fasciné par la douceur féminine.

Baudelaire sert de contrepoint évidemment dans la coupe synchronique: il oppose au couple conjugal (qui sera complété par les enfants dans maints tableaux familiaux poétiques), la dualité du couple d'amants, et au foyer paisible, l'atelier d'artiste avec ses extases spirituelles et ses plaisirs sensuels. Le modèle normatif de base comprendra le calme (le repos après le travail des champs par ex.), le recueillement, etc. avec des détails aussi concrets que le fauteuil placé devant la cheminée, comme témoin des joies intérieures du foyer. Les spécimens poétiques qui modifient ce modèle dans un sens mélancolique (mort des générations successives chez Lemoine) ne font que montrer le revers de l'image idéalisée de la famille, décrivent la face négative d'un même phénomène (le revers de la médaille en quelque sorte) et ne sont pas plus proches du réel proprement dit que les images positives. C'est la raison pour laquelle Jauss appelle cette variante antithétique « contre-idéalisation » et établit en fin de compte « le paradigme de ces normes positives et de leurs contreparties négatives ».²³⁸

En dépassant le cadre de la suggestion poétique qui pose des idéaux et des modèles à suivre, la poésie peut recourir à des moyens plus agressifs et évoquer contribue « la menace d'une sanction de la société »²³⁹ (par ex. l'exclusion). La clôture et la division du monde quotidien en *enclaves* isolées remplissent aussi un rôle important dans cet imaginaire faisant jouer le contraste *ouvert-fermé* cette fois-ci (où, suivant les conclusions pareilles de Iouri Lotman, la chaleur et la sécurité correspondent à l'espace fermé, tandis que les dangers et l'hostilité seront associés à l'espace ouvert). La sphère de l'intimité et du bonheur ainsi délimitée, les conséquences toucheront la fonction du héros qui ne peut venir de l'extérieur, sauf quand il s'agit d'un hôte qui retourne ou qui arrive de loin, etc.

Dans cet univers bucolique, l'irruption des images provocatrices de Baudelaire (« Voici le soir charmant, ami du criminel... ») fera effet de *transgression*, de *viol d'un tabou*. Il oppose aux

²³⁷ Ibid. p. 271.

²³⁸ Ibid. p. 277. Les couples antithétiques de base sont les suivantes: *gaieté-tristesse, compagnie-solitude, rêverie-souci, douceurs-tourments, plaisirs-travail, bonheur-malheur*.

²³⁹ Ibid. pp. 277-278.

images douces (parfois doucereusement idylliques) de ceux qui se reposent au foyer après avoir travaillé, le tableau redoutable des grandes villes avec ses exclus (criminels, malades, prostituées) qui, chassés du monde ordinaire du travail et étrangers aux paisibles existences bourgeoises sont donc déchus « de leurs droits au bonheur de *la douceur au foyer*. Ainsi Baudelaire aborde le problème de la légitimation et de la fonction idéologique de ce modèle communicationnel. »²⁴⁰

Jauss analyse avec finesse les transitions au cours desquelles la topique idéalisée du foyer se fige et devient tout aussi fausse que didactique. Pour trouver une base de comparaison pour les images bucoliques et leur contrepoint baudelairien, il esquisse l'histoire sociale de la famille et les modèles communicationnels véhiculés par la société de l'époque. Le modèle extrait du corpus sélectionné de 1857 s'avère en fin de compte rétrograde et exclusif: « Si le modèle *douceur du foyer* est idéologiquement rétrograde en ce qu'il passe sous silence le rôle du père, il semble en revanche cautionner une tendance progressiste de la haute bourgeoisie concernant celui de l'enfant ;... »²⁴¹ Dans chaque cas concret, il faut analyser la situation historique et sociale pour pouvoir juger de la valeur idéologique du modèle. En guise de résumé, Jauss dresse un tableau synthétique qui reflète les phases de la vie thématiques dans la poésie de l'époque (naissance, enfance, jeunesse, vieillesse, mort) et les normes qui doivent leur correspondre dans ce système des valeurs (amour maternel, paternel, autorité du père, couple d'amoureux et vie conjugale). L'absence de ces valeurs engendre aussi de la poésie, mais celle-ci est perçue comme transgressionnelle (Baudelaire et *Les Fleurs du Mal*). Une étude pareille demande des efforts énormes d'autant que les méthodes sont à élaborer et rien que la constitution du corpus est problématique. Ceci est valable pour Jauss lui-même qui n'a pu faire qu'une petite partie de cet énorme travail avec son groupe de recherches et il a dû se contenter de désigner les contours du labeur futur à accomplir. En fait, dans ce contexte il a pu toutefois esquisser le modèle dominant qui « idéalise, avec l'univers particulier qu'il évoque, les normes et les valeurs de la vie bourgeoise pour en tirer l'image d'un bonheur fait tout entier d'intériorité »,²⁴² et marquer les variantes qui dévient par rapport à celui-ci en le contredisant ou le contestant. La méthode est novatrice et promet des résultats intéressants appliqués à divers corpus jamais constitués sous une forme pareille et jamais explorés selon de tels critères.

Calvino et Jauss : les aventures de Silas Flannery dans le monde de l'esthétique de la réception

Pour illustrer l'interdépendance de la production et de la réception dans l'expérience esthétique, H. R. Jauss a largement exploité un roman d'Italo Calvino déjà cité au début de ce chapitre, puisque selon lui ce roman incarne parfaitement tous les rapports possibles entre écrivain et lecteur (et à plus forte raison, lectrice) dans des figures romanesques. Il a intitulé son étude d'après le mythe des frères ennemis dans la mythologie grecque²⁴³ pour expliquer une situation paradoxale, due à l'intervention nocive de l'idéologie dans le domaine littéraire. Une relation comme la création et la lecture qui forment naturellement un couple interdépendant (pour ne pas dire dialectique) a été intervertie et a pu même prendre des figures d'hostilité dans les années soixante, lors des débats sur la critique des idéologies. Dans la « polémique des interprétations », ce sont en fait les points de vue matérialiste et idéaliste qui se sont opposés pour discuter la priorité sous forme d'idées esthétiques. Jauss cite Marx lui-même pour prouver que cette opposition factice ne trouve aucune confirmation dans les textes de Marx qui déclare que

²⁴⁰ Ibid. p. 282.

²⁴¹ Ibid. p. 290.

²⁴² Ibid. p. 295.

²⁴³ *Réception et production: le mythe des frères ennemis*, in *Naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989, pp. 163-173.

dans la circulation des marchandises toute production correspond et répond à une réception et la consommation régit le côté productif par des effets indirects. Jauss applique cette dialectique à la communication littéraire après un aperçu historique des jugements philosophiques portés sur l'activité productrice et réceptive. Les deux ont subi un discrédit d'abord dans l'épistémologie classique, ensuite dans l'anthropologie chrétienne dont les origines remontent jusqu'à la Bible. La théorie de l'expérience esthétique a souffert pendant longtemps de la conception négative du tout travail humain, enracinée dans la tradition biblique, et du principe de l'imitation (*imitatio naturae*) qui a restreint l'invention créatrice dans les arts. Bien que la réflexion esthétique ne soit pas monolithique, et qu'il existe des exceptions, le platonisme avait aggravé la situation de son côté en ne connaissant que *redécouverte* dans l'art, jusqu'à ce que Scaliger et Vico fondent la conception moderne de *l'homo faber* et ouvrent de nouvelles perspectives dans la représentation théorique de ces deux activités: « L'imbrication de la production et de la compréhension (*construire et connaître*, comme le dit Valéry dans *son Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*) marque la naissance d'une *épistémé* moderne, au sein de laquelle production et réception fondent par leur relation réciproque l'esthétique et l'herméneutique en tant que sciences modernes. »²⁴⁴

La littérature elle-même a pourtant devancé la théorisation de cette interdépendance, comme le démontre Jauss par un panorama imposant des représentations de l'art et des activités artistiques menant de *L'Iliade* (le bouclier d'Achille) aux essais de Montaigne, sans oublier certaines branches de l'exégèse biblique et la tradition cabalistique qui ont produit de nouvelles interprétations et adaptations aux nouvelles situations historiques des textes sacrés et de la *doxa*. Cette modification historique survenue a provoqué des prises de positions modernes dans la théorie aussi, chez Hegel, Walter Benjamin et d'autres, sans avoir fondé une nouvelle science esthétique cohérente et autonome. Jauss retrace le cheminement de la pensée esthétique vers les grandes idées fondatrices de l'esthétique de la réception, en consacrant notamment des commentaires à certaines conceptions de Jean-Paul Sartre, esquissées dans *Qu'est-ce que la littérature?* et à la pensée esthétique de Valéry qui a formulé, lui aussi, des idées définies plus tard par Wolfgang Iser ou Umberto Eco en termes scientifiques de la nouvelle doctrine. La nouvelle approche des textes du point de vue de l'édition scientifique, la critique génétique, apparue dans les années soixante, a imposé également une nouvelle vision des manuscrits et des rapports de la *production* et du *produit* en remettant en question toute idée traditionnelle du texte. Elle a rejeté toute conception téléologique de la rédaction des œuvres et a introduit la notion de *l'avant-texte* et *l'après-texte* qui entraîne nécessairement la publication et la reproduction sous forme imprimée des étapes successives de tout le processus de création littéraire: « Même quand elle a affaire aux faits d'écriture, l'analyse génétique y rencontre déjà comme une inscription des conditions de la réception : elles sont parties prenantes dans la constitution d'un sens. »²⁴⁵

En s'éloignant du domaine théorique de l'idéologie, de l'esthétique et de la littérature, Jauss trouve l'incarnation parfaite de tous les problèmes des études littéraires, y compris la théorisation toute nouvelle de la problématique de la réception, dans le chef d'œuvre d'Italo Calvino: *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979).²⁴⁶ Ce roman sophistiqué démontre bien que les créateurs se sont penchés plus sur cette problématique que les penseurs et les scientifiques et ils ont profilé les contours de l'esthétique de la réception *avant la lettre*. Jauss met en relief certains passages de ce roman qui correspondent exactement aux objectifs de la critique

²⁴⁴ Ibid. p. 164.

²⁴⁵ Ibid. p. 167.

²⁴⁶ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, G. Einaudi, 1979, (ma. ford: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*. Bp. Európa, 1985. Ford. Telegdi Polgár István)

génétique et de sa nouvelle théorie sur la lecture et la réception, notamment le chapitre huit du livre qui communique le journal de l'écrivain de la fiction, Silas Flannery, en introduisant dans le texte la conception de la génétique textuelle par le procédé de la *mise en abyme*: « Nous retrouvons ici la pensée de Sartre dans l'expérience concrète d'un écrivain qui médite sur son rapport au lecteur et en perçoit les difficultés sous forme d'une série de paradoxes. »²⁴⁷

Et Jauss résume brièvement ces paradoxes en les mettant en parallèle avec les notions scientifiques de sa science, récemment fondée: « Le premier, c'est qu'écriture et lecture ne peuvent jamais coïncider. Pendant qu'il écrit, Silas observe à la longue-vue une femme qui lit, étendue sur une chaise longue sur une terrasse d'un lointain chalet. »²⁴⁸ Le désir de l'écrivain d'être lu au même instant où il trace ses caractères sur le papier s'avère absurde, puisque la distance qui les sépare dans l'espace empêche la réalisation de toute simultanéité du temps de la lecture et de l'écriture. Toutes les conséquences de ce paradoxe de base torturent l'écrivain dans le roman: le processus de l'écriture apparaîtra toujours à la lectrice (et en général aux lecteurs) comme un livre achevé, tandis que ceci contredit la réalité de la rédaction. L'objet achevé échappe à son créateur de même et s'il imagine une situation absurde où la lectrice (le lecteur) le regardait écrire, il se rend compte qu'il serait incapable de continuer à rédiger son œuvre. La seule solution qui s'offre à lui en vue d'éviter cette contradiction serait de se transformer en *copiste* pour pouvoir lire et écrire à la fois. Il commence donc à reproduire le roman de Dostoïevski, *Crime et Châtiment*: « Le copiste vivait simultanément dans deux dimensions du temps, celle de la lecture et celle de l'écriture ; il pouvait écrire sans ressentir l'angoisse du vide qui s'ouvre devant la plume ; lire sans l'angoisse que son acte manque à se concrétiser en un résultat matériel. »²⁴⁹

A ce point, il est impossible ne pas évoquer la nouvelle de J.-L. Borges qui a imaginé la reproduction littérale du roman de Cervantès²⁵⁰ aboutissant à une nouvelle œuvre par le seul fait que le contexte historique et social ayant changé entre les deux œuvres, le texte sera doté de nouvelles significations. Sans suivre tous les avatars de cette expérience qui remet en question tout le problème de l'authenticité, Jauss expose le deuxième paradoxe du livre de Calvino dans lequel un agent littéraire prétend avoir trouvé la recette magique qui permet de produire de nouvelles œuvres de Silas, sans avoir besoin de l'écrivain lui-même.

Ce second paradoxe consistera dans la tentative de Silas de profiter de l'invention diabolique et de se faire remplacer par la formule qui pourrait créer un nouveau *moi* pour chaque texte et, à la limite, lui permettrait de s'effacer définitivement : « La véritable dissolution d'un *moi* prisonnier de soi-même serait à la fois une fin et un recommencement : l'effacement de ses limites individuelles dans une pluralité qui permet de trouver, par l'entremise d'un *moi* toujours différent, accès à des mondes toujours possibles. »²⁵¹

Confronté aux mondes possibles, Silas réfléchit sur la possibilité d'écrire le livre unique où Tout serait contenu, rejoignant ainsi une fois de plus une utopie de Borges, exprimée cette fois dans *La Bibliothèque de Babel*, ou bien d'écrire tous les livres en poursuivant le Tout à travers des images partielles. Puisque le premier chemin ne s'avère praticable, Silas cède à la tentation d'essayer d'écrire tous les livres possibles, ceux de tous les auteurs. Pour surmonter l'impossibilité matérielle de la tâche, il trouve un compromis génial et décide d'écrire « un roman du début de tous les romans »: « ... un livre qui garderait pendant toute sa durée toutes les

²⁴⁷ Ibid. p. 168.

²⁴⁸ Ibid. p. 168.

²⁴⁹ Jauss cite la traduction française du roman, p. 168-169.

²⁵⁰ Dans la nouvelle intitulée *Pierre Ménard, auteur de don Quichotte*.

²⁵¹ Ibid. 170.

potentialités du début... »²⁵² En guise de commentaire critique, je dois ajouter à ce projet la remarque que le livre de Calvino que le lecteur tient en main, selon la fiction, est la réalisation même de ce projet de Silas, le livre étant une combinaison sophistiquée de plusieurs débuts de roman dont les titres successifs constituent le dernier chapitre du roman. Le tout est combiné des commentaires du narrateur qui aborde parfois directement le lecteur, parfois parle à la première personne, évoquant ainsi et Lawrence Sterne et Diderot. Après avoir constaté ces analogies, Jauss analyse la différence significative aussi qui sépare l'œuvre de Calvino des romans classiques qui avaient déjà mis le lecteur en scène (*Don Quichotte*, *Jacques le Fataliste* ou *Tristram Shandy*) : « ...dans le roman de Calvino le lecteur n'est plus seulement présent comme interlocuteur de l'auteur, avec lequel il débat de la suite de l'action et de la signification du texte, il ne participe pas seulement à chaque acte d'écriture en discutant la genèse de l'œuvre, mais il est également invité à assumer, en tant que lecteur, les risques du sujet (*je*) anonyme dont le sort est de toujours disparaître et de réapparaître toujours au fil des ces dix histoires interrompues. »²⁵³ Ceci est d'autant plus vrai que Calvino a pensé à faire jouer toutes les circonstances de la diffusion aussi: le livre commence dans une librairie où le lecteur potentiel doit affronter la masse incroyable des livres de toutes sortes et de choisir celui qu'il achètera et lira enfin. L'auteur, faisant jouer toute une panoplie de ces *mises en abyme*, décrit tout le processus de la production, reproduction et réception du texte, avec une ironie et auto-ironie qui baigne toutes les pages. C'est la raison pour laquelle Jauss le considère comme un chef d'œuvre qui, en outre du plaisir de la lecture vaut bien « une somme poétique de toutes les théories de la genèse et de la réception réunies »:

“Calvino réussit ici ce à quoi aucune théorie de la réception n'était parvenue de façon si parfaite: à décrire le processus de la lecture, à le définir et en même temps à le parodier de la façon la plus sublime dans toutes ses étapes, depuis les opérations de marketing et la décision éditoriale, en passant par la fabrication, la diffusion, les programmes universitaires, les débats idéologiques, les dépouillements informatiques et ainsi de suite, jusqu'à une censure absolue et une ultime vision apocalyptique de l'anéantissement de toute réalité, par quoi le monde est finalement réduit à une feuille de papier sur laquelle ne peuvent plus figurer que des mots abstraits.”²⁵⁴

Sans exagérer l'importance des initiatives et des résultats de Jauss, on peut dire que son activité a entraîné un changement de paradigme dans les études littéraires au milieu du siècle. Dans un dialogue critique avec les courants précédents (structuralisme, histoire littéraire, positivisme) et s'appuyant sur la philosophie herméneutique de Hans Georg Gadamer, il a élaboré une théorie qui émancipe le lecteur dans le processus de la réception des textes littéraires. A côté de la notion de l'horizon d'attente, l'autre axe de la théorie jaussienne est la concrétisation dialogique, interactive des sens de l'œuvre dans la lecture qui se renouvelle de génération en génération. Jauss et les autres représentants de l'esthétique de la réception ont élargi le champ d'investigation de la théorie, tout en proposant une série d'approches nouvelles et novatrices restant vivantes et qui inspirent encore de nouvelles tentatives dans le domaine des études littéraires. Un seul exemple servira à montrer l'impact durable et profond de l'esthétique de la réception, celui de la Reader-Response Theory.

En guise d'annexe : la Reader-Response Theory

Ce bref aperçu²⁵⁵ sur une nouvelle tendance d'interprétation des réactions du lecteur devrait avoir d'autant plus de force de conviction qu'il concerne le domaine anglo-saxon. Il

²⁵² Encore une fois, Jauss cite là le texte français du roman de Calvino, p. 171.

²⁵³ Ibid. p. 172-173.

²⁵⁴ Ibid. p. 172.

s'agit d'un courant américain qui a repris et développé les suggestions de l'esthétique de la réception pour en faire une théorie du sens. Il n'existe pas d'école ou de théorie unique qu'on puisse regrouper sous cette dénomination, mais des critiques qui travaillent indépendamment, mais que certaines idées rapprochent tout de même. Les représentants de cette tendance font virer en fait la réception vers une pluralité et une indétermination des sens. Michael Riffaterre qui a contribué au développement et à la reconnaissance de l'esthétique de la réception applique la sémiotique pour déterminer les contraintes que le texte prescrit et impose à la lecture. Stanley Fish²⁵⁶ travaille dans une liberté totale et dans la direction opposée: il conçoit la lecture comme procès temporel et comme une expérience à renouveler qu'il analyse avec une stylistique affective. Il a développé récemment sa théorie vers l'individualisation de la lecture, en affirmant que ce procès temporel ne rend compte que d'une lecture, entre autres. On peut pourtant constituer des groupes dont les réactions sont similaires et qui composent les *communautés interprétatives*. Au sein de ces groupes, les expériences se ressemblent et les compétences sont partagées. Le sens des textes est déterminé avant tout par l'appartenance à une communauté interprétative et n'est pas une catégorie objective qui serait programmée par les propriétés de l'œuvre.

La Reader-Response Theory croise souvent ces derniers temps la déconstruction, comme dans les travaux de J. Hillis Miller²⁵⁷ et d'autres, ce qui montre encore la force vive des idées et de la nouvelle théorie de l'esthétique de la réception.

Bibliographie d'orientation pour l'esthétique de la réception

- Ingarden, Roman, *L'Oeuvre d'art littéraire*, Lausanne, 1983.
 Ingarden, Roman : *Az irodalmi műalkotás*, Bp. Gondolat, 1977.
 Das Literarische Kunstwerk, eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, von Roman Ingarden, Halle Saale, 1931., trad. fr.: *L'Oeuvre d'art littéraire* [Paris], Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.
 Charles, Michel: *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.
 Jouve, Vincent, *La Lecture*, Hachette, 1993. Coll. „Contours littéraires”
 Compagnon, Antoine : *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
 Gadamer, Hans George, *Vérité et méthode*, Paris, 1976. (Trad. en hongrois : *Igazság és módster : egy filozófiai hermeneutika vázolata*., ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1984.
 Fish, Stanley, *Is There a Text in this Class?* Cambridge (Mass.), 1975.

²⁵⁵ Je suis dans les grandes lignes la synthèse et l'évaluation faite par Antoine Compagnon dans son article *Littérature critique*, in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis, A. Michel, 1997. p. 427. Et un autre ouvrage du même auteur : *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

²⁵⁶ L'étude la plus connue de l'auteur: *Is There a Text in this Class?* The authority of interpretive communities, Cambridge (Mass.), 1975., mais il faut consulter d'autres ouvrages aussi, comme : *Surprised by Sin. The Reader in Paradise Lost*, Berkeley, University of California Press, 1967, *Self-Consuming Artefacts : the experience of seventeenth-century literature*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1972.

²⁵⁷ V. surtout ses premiers travaux très marqués par la critique phénoménologique et Iser, *The Disappearance of God : five nineteenth-century writers*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1963. (1963), *Thomas Hardy : distance and desire*, Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 1970., ensuite sa célèbre étude, plus influencée déjà par la déconstruction : *The Critic as Host* , in *Critical Enquiry*, 3, 1977.

Iser, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz, Universitätsverlag, 1970. (*La structure d'appel du texte: pas de trad. fr.*)

Iser, W. *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press, 2000. (Magyar kiadás: *Az értelmezés világa*, Gondolat Kia –ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszk, Bp. 2004.)

Eco, Umberto: *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979. (en fr.: *Lector in fabula* ou *La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1985.)

Eco, Umberto, *Opera aperta, L'Oeuvre ouverte*, Paris, 1965.; en hongrois: *A nyitott mű*, Bp. Gondolat, 1976. új kiad. Bp. Európa, 2006.)

JAUSS

L'édition française des articles de Jauss : *Pour une esthétique de la réception*, NRF, Gallimard, 1978.

En hongrois: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp. Osiris, 1997. (vál. Szerk. utószó: Kulcsár Szabó Zoltán)

Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts ARTP, Heidelberg, Winter Verlag, Frankfurt am Main, 1986, Suhrkamp Verlag.

Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung, Tübingen, 1959. Winter Verlag.

Pour une esthétique de la réception, NRF, Gallimard, 1978.

Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“, München, 1964. W. Fink Verlag.

Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main, 1970. Suhrkamp Verlag.

Kleine Apologie des ästhetischen Erfahrung, Konstanz, 1972. Universitäts Verlag.

Alterität une Modernität der mittelalterlichen Literatur, München, 1977, W. Fink Verlag.

Die Theorie der Rezeption, Konstanz, 1987. Universitäts Verlag.

Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt am Main, 1989. Suhrkamp Verlag.

Wege des Verstehens, München, 1994. W. Fink Verlag.

H. R. Jauss a créé un forum interdisciplinaire avec le groupe de recherche *Poétique et herméneutique*, dont les publications régulières offrent une occasion de perfectionner les suggestions de l'esthétique de la réception dans une optique interdisciplinaire. Voici quelques titres des seize volumes déjà parus:

Esthétique immanente – réflexion esthétique. La poésie lyrique comme paradigme de la modernité, 1966.

Terreur et jeu. Problèmes de la réception des mythes, 1971.

L'Histoire comme événement et comme narration, 1975.

L'Identité, 1979.

Le Dialogue, 1981.

Fonctions de la fiction, 1983.

La Fin, figures d'une forme de la pensée, 1994.

V. La sociocritique

La sociocritique est un terme englobant, inventé par Claude Duchet dans les années 1970, que nous utilisons ici, peut-être un peu abusivement, pour son apparente commodité. Dans ce chapitre, nous allons étudier les théories littéraires qui ont pour point de départ l'idée fondamentale que la littérature et les oeuvres littéraires doivent être comprises et expliquées par l'étude des traits caractéristiques des sociétés qui les produisent, les reçoivent et les consomment. Pour les tenants des divers courants sociocritiques (marxistes ou autres), toutes les théories et pratiques critiques qui (soit en accentuant les critères formels, soit en les prenant pour le reflet de l'appareil psychique d'un auteur individuel) examinent les oeuvres littéraires en les séparant de la réalité sociale, ne pourront pas fournir d'interprétations adéquates des oeuvres littéraires qu'elles analysent. L'idée de l'interprétation systématique de la création littéraire à partir du contexte social est assez récente (au moins par rapport à l'histoire millénaire de la réflexion sur la littérature), et tout compte fait très originale, si l'on l'oppose à la conception « classique » de la littérature: celle-ci est fondée sur le respect que les auteurs et les lecteurs doivent aux règles apparemment éternelles, censées servir efficacement la représentation artistique des sentiments et les préoccupations de l'homme éternel. Longtemps, la littérature relevait exclusivement de l'art d'écrire: rhétorique, prosodie, imitation, originalité, langue (latin ou français), au total, on peut dire que le problème des *modèles* occupait les esprits. Écrire *purement* fut la préoccupation majeure, le droit d'invention devait toujours négocier avec les règles d'une esthétique et d'une bienséance héritées des Anciens (et très peu modifiées depuis). Ce discours idéaliste et négateur de l'Histoire se trouve systématiquement mis en question, pour la première fois, dans la querelle des Anciens et des Modernes: les partisans d'une toute nouvelle conception de la littérature se demandent si les préoccupations d'une société (chrétienne et monarchique, donc moderne) entièrement différente de celle des Anciens ne „mériterait pas” une littérature propre à lui. S'écarter des exemples antiques pour réclamer du nouveau au nom de la modernité a constitué une véritable rupture par rapport aux préceptes du classicisme.

L'idée de concevoir un rapport étroit entre les oeuvres littéraires et les faits sociaux a connu un véritable âge d'or dans la France du XIXe siècle. L'expérience révolutionnaire, la disparition d'un système socio-culturel pluriséculaire, avait amené les contemporains à reconnaître qu'ils vivaient entièrement dans l'histoire, par conséquent la création et l'interprétation littéraires, ne pouvant pas échapper à cette l'historisation globale de la pensée, devaient également se transformer et s'adapter aux exigences et aux préoccupations de l'homme moderne. Louis de Bonald, théoricien ultra du rétablissement du régime des Bourbons, donne au principe selon lequel *toute littérature est l'expression de la société qui la produit* un ton résolument normatif: la littérature immorale et plate de la bourgeoisie des Lumières doit être remplacée par une création littéraire qui mettra en valeur l'esprit plus catholique que chrétien de la Restauration. Dans *L'esprit du christianisme*, Chateaubriand, excellent romancier et penseur profond se pose la question du caractère tragique de l'homme moderne, dépourvu de l'agora ou des Champs de Mars des Anciens: puisque en tant que chrétiens et modernes, nous sommes condamnés à la solitude et à l'incertitude, il est indispensable que notre littérature, au lieu de traquer la perfection éternelle des exemples antiques, exprime l'angoisse existentielle qu'abrite le coeur des hommes vivant dans le temps. Cette conception de la création artistique aboutit inévitablement à une certaine relativisation de l'idée de la perfection et à la redécouverte des

époques et des styles que le classicisme dénonçait comme barbares: pour Chateaubriand, le gothique, l'art médiéval n'est plus barbarie, mais plutôt l'une des manifestations locales et historiques de l'éternel humain. En parlant des personnages marquant l'évolution de la réflexion théorique sur la littérature, on ne peut pas passer sous silence la pensée de Mme de Stael qui rattache les transformations survenues dans la littérature et dans les arts aux progrès de la liberté qui se manifestent dans les sociétés contemporaines. La libération des sociétés du joug politique doit aller de pair avec la libération de la littérature la tyrannie des règles formelles héritées des Anciens. A l'idéal éternel et absolu de Boileau, Mme de Stael s'efforce de substituer une pluralité de types idéaux, relatifs chacun au caractère national et au développement historique de chaque peuple. Dans un effort qu'on pourrait rapprocher de celui de Montesquieu, Mme de Stael semble rechercher « l'esprit des littératures »: au Midi latinisé et en somme classique, elle oppose volontiers le Nord barbare, mais libre.

On peut dire que la réflexion du grand philosophe positiviste, Hyppolite Taine, continue le chemin tracé par Mme de Stael. Pour l'auteur de *L'Histoire de la littérature anglaise* (dont le préface se lit comme une véritable leçon de méthodologie), tous les individus qui appartiennent à une nation donnée sont dominés et produits par certaines forces fondamentales qui leur imposent certaines façons générales de penser et de sentir. Ces forces déterminant la psychologie d'une communauté nationale (et de tout individu y appartenant) sont au nombre de trois: la race, le milieu, le moment. L'interprétation d'une oeuvre littéraire consiste à examiner de quelle manière ces données éthico-psychologiques (et en fin de compte extra-littéraires) se manifestent dans l'oeuvre en question. Pour Taine, la littérature anglaise porte l'empreinte indélébile de la position géographique insulaire du pays, de son climat particulier, de son histoire et des habitudes d'alimentation de ses habitants. La méthodologie d'interprétation élaborée par Taine a produit des résultats très intéressants, mais elle illustre également le danger principal qui guette toutes les écoles qui s'efforcent d'expliquer le littéraire en partant du social: en regardant les oeuvres littéraires comme produits quasi nécessaires de leur temps, elles frôlent le réductionnisme qui enlève à la création littéraire toute originalité.

Le marxisme et ses transformations

Ces quelques passages consacrés à la réflexion de quelques penseurs du XIXe siècle n'auront constitué ici que l'introduction à la présentation de l'école sociocritique la plus systématique, qui, dans le dernier 150 ans, n'a cessé de jouer un rôle incontournable dans l'interprétation littéraire: *le marxisme*. Ce qui distingue les théories littéraires marxistes (l'utilisation du pluriel est justifié par le fait qu'il existe plusieurs courants et tentatives dans la critique se référant à Marx) des précédentes écoles « sociologisantes » est que pour les marxistes « la réalité historique et sociale » n'est pas un segment vaguement et quelque peu arbitrairement défini des phénomènes observables dans le monde. La réalité sociale a une structure identifiable de manière scientifique: elle est déterminée par le combat antagonistique de classes sociales ainsi que par l'opposition des modes de production que ces classes représentent. Toutes les époques et tous les moments historiques se caractérisent par un certain rapport de forces entre les classes sociales et ce rapport des forces socio-économiques constitue l'infrastructure qui détermine et sur laquelle se fonde la superstructure, composée de tous les autres éléments de la vie quotidienne des hommes, de la politique jusqu'à la culture. La notion centrale de l'esthétique marxiste est par conséquent celle du *reflet*: de Marx jusqu'à Goldman, les théoriciens marxistes sont d'accord à souligner qu'entre un secteur de la structure socio-économique et un secteur de l'ordre des représentations sociales, il existe une certaine analogie et une certaine correspondance, et qu'on

peut affirmer que c'est toujours la réalité socio-économique qui engendre des représentations idéologiques, adéquates ou non.²⁵⁸ Le modèle de la démonstration est donné par Engels, dans sa préface à l'édition anglaise de *Socialisme utopique et socialisme scientifique* (1892), où il analyse les rapports qui existent entre protestantisme et capitalisme: « *Le dogme calviniste répondait aux besoins de la bourgeoisie la plus avancée de l'époque. Sa doctrine de la prédestination était l'expression religieuse du fait que, dans le monde commercial de la concurrence, le succès et l'insuccès ne dépendent pas de l'habileté de l'homme, mais des circonstances indépendantes de son contrôle.* » On voit assez clairement le procédé en oeuvre ici: un phénomène d'ordre socio-économique est mis en rapport avec un phénomène d'ordre idéologico-religieux de telle manière que le premier, assez arbitrairement, est déclaré « réel », tandis que le second est qualifié de « reflet ». Puisque pour la plupart des marxistes la littérature fait partie de la sphère de la superstructure idéologique, la théorie du reflet peut s'appliquer sans trop de difficultés à l'interprétation des oeuvres littéraires. Un certain nombre de marxistes ont poussé cette conception jusqu'à une position extrême selon laquelle l'infrastructure politico-culturelle est toujours aussi étroitement soumise à l'infrastructure socio-économique que celle-là ne serait en vérité qu'une fonction de celle-ci. La plupart des marxistes occidentaux, rejetant la rigidité de ce réductionnisme, n'hésitent pourtant pas à reconnaître que la superstructure jouit d'une certaine autonomie par rapport à l'infrastructure et que les transformations observables dans la superstructure idéologico-politico-artistique ne manqueront pas de provoquer des modifications dans l'infrastructure également.²⁵⁹

Essayons maintenant de voir comment interprète les oeuvres littéraires le représentant le plus éminent du marxisme du XXe siècle, le philosophe hongrois György Lukács. Pour lui, les oeuvres littéraires représentent, reflètent la réalité, mais non pas automatiquement comme le ferait un miroir, mais grâce à l'activité créatrice de leurs auteurs qui doivent rendre compte de la réalité sociale « de manière adéquate ». Puisque nous savons qu'aux yeux des marxistes l'aspect déterminant de la réalité socio-historique est l'état actuel de la lutte dialectique et « sans merci » des classes sociales, il n'est pas étonnant que Lukács verra dans « *le genre majeur de de l'art bourgeois moderne* », le roman réaliste la description adéquate, par conséquent artistiquement la plus réussie de la société capitaliste. Les romans de Balzac, « *les épopées de l'homme moderne, expriment la solitude au sein de la communauté et l'espoir sans l'avenir* » qui caractérisent la vie des hommes aliénés vivant sous le mode de production capitaliste. On ne doit pas confondre la représentation adéquate de la réalité sociale avec l'élargissement dans un sens naturaliste ou psychologique du réalisme: Lukács, attaché aux « types » balzaciens représentant le mouvement général de l'histoire, considère l'oeuvre de Flaubert, Zola, Proust ou de Joyce comme autant de manifestations d'un éloignement progressif du réalisme véritable. Le monde romanesque de Zola se compose d'un nombre infini de détails qui – apparemment – s'enracinent dans la réalité, mais le fait qu'il prétend que par ces détails insignifiants nous arrivons à une compréhension plus complète de la réalité n'est pas seulement une erreur, mais une mystification volontaire et idéologique de la description véridique de la société, celle dont l'aspect déterminant ne peut être que la lutte des classes. De même, Waverley, le héros de Walter Scott, par sa famille et par ses choix politiques et existentiels, joue dans le roman un rôle qui lui permet d'incarner sans faille les conflits socio-politiques qui opposent les uns aux autres whigs, torys et jacobites dans l'Angleterre du XVIIIe siècle. On sait que Lukács cherche dans les romans le *typique*, qui n'a

²⁵⁸ Renverser la hiérarchie des deux ordres de phénomènes, croire que les idées transforment la réalité, serait la rechute dans l'hégélianisme.

²⁵⁹ Voir David Forgács, „Marxista irodalomelmélet”, in: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Budapest, Osiris, 1995.

rien à faire avec le banal ou le quotidien : quoique Leopold Bloom soit un représentant assez typique (au sens que nous accorderions à ce mot) de la petite bourgeoise dublinienne, étant donné que ses traits et ses actions ne correspondent aucunement au mouvement ascendant de sa classe sociale, contrairement à Waverley (qui traverse pourtant des aventures assez rocambolesques), il ne représentera jamais que lui-même. Comme nous avons vu, dans ses jugements de valeur, Lukács subordonne la question du choix des procédés littéraires à l'objectif principal de la littérature: la représentation adéquate du mouvement linéaire de l'histoire. C'est ainsi que s'explique son rejet d'un certain nombre d'innovations narratives et son attachement à l'écriture transparente du « grand réalisme » : il dénonce la structure de l'*Ulysse* en expliquant que les deux axes temporels du roman de Joyce (l'action se déroule dans une seule journée, mais elle ouvre aussi des horizons mythiques, quasi-transhistoriques) ne permettent pas la représentation d'une phase typique de l'histoire de la société bourgeoise. Bloom est un individu, et en même temps une figure mythique, mais nullement un être social. Fait paradoxal (qui agaçait longtemps les meilleurs esprits marxistes ou marxisants): le marxisme se voulait une idéologie radicale et d'avant-garde de libération, mais en même temps, ses meilleurs représentants ont regardé avec méfiance l'imagination et la hardiesse artistique qui se manifestaient dans les oeuvres littéraires novatrices du XXe siècle. Les mémoires des disciples de Lukács nous révèlent par exemple que le Maître n'a jamais vraiment pu apprécier aucune oeuvre littéraire écrite après Thomas Mann.

En France, le disciple le plus illustre de Georg Lukács est le sociologue et critique littéraire d'origine roumaine, Lucien Goldmann, qui a baptisé sa méthode d'interprétation de *structuralisme génétique*. Celui-ci « *part de l'hypothèse que tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière et tend pour cela à créer un équilibre entre le sujet de l'action et l'objet sur lequel elle porte, le monde ambiant.* » L'oeuvre littéraire n'est pas un reflet, mais plutôt une *réponse* : le sujet, à partir de ses expériences, s'efforce de d'assimiler le monde extérieur à ses schémas de réflexion. Quand le monde n'y est pas assimilable, les schémas doivent s'adapter au monde extérieur. Cette conception puisée dans l'oeuvre du psychologue Jean Piaget est développée par Goldmann dans une perspective essentiellement marxiste, lorsqu'il affirme que le sujet, partiellement conscient de l'objet (des exigences du monde extérieur), n'est pas l'individu, mais un groupe: la classe sociale, fondée sur une infrastructure économique commune. Ceci veut dire qu'au lieu d'analyser « le texte tout seul » ou de se consacrer à des recherches biographiques portant sur les aspects biographique de la vie individuelle de l'auteur, il s'agit de chercher les rapports entre la structure de l'oeuvre et la structure de conscience de la classe sociale à laquelle cet auteur appartient. Une étude empirique approfondie (c'est-à-dire la lecture attentive des oeuvres les plus illustres) permet au commentateur de définir la « vision du monde » qui caractérise telle ou telle classe sociale. La vision de monde « *c'est précisément cet ensemble, d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes.* »²⁶⁰ Bien entendu, la plupart des membres du groupe en question n'ont qu'une *conscience relative* du sens et de la signification véritable de leur vision du monde; ce sont les philosophes et les écrivains exceptionnels qui sont capables d'exprimer le maximum de la *conscience possible* du groupe en question.

Il est très important de noter que le structuralisme génétique de Goldmann s'oppose à la simple critique sociologique des contenus, parce que « *la relation essentielle entre la vie sociale et la création littéraire ne concerne pas le contenu de ces deux secteurs de la réalité, mais seulement les structures mentales, c'est-à-dire des catégories qui organisent en même temps la*

²⁶⁰ Lucien Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, NRF, 1959, p. 26.

conscience empirique d'un groupe social et l'univers imaginaire créé par l'écrivain. » Pour Goldmann « *alors que la sociologie des contenus voit dans l'oeuvre un reflet de la conscience collective, la sociologie structurale voit en elle l'un des éléments constitutifs de celle-ci, celui qui permet aux membres du groupe de prendre connaissance de ce qu'ils pensaient, sentaient ou faisaient sans se rendre compte de la signification objective de leurs actes.* » Dans un sens, on peut donc dire que les grandes oeuvres littéraires sont les produits collectifs d'un groupe social. En même temps, Goldmann ne tente pas d'éclipser le rôle de l'auteur individuel: au fond, c'est le grand écrivain qui donne forme et structure à l'expression artistique de la vision du monde commune à tous ceux qui appartiennent au groupe en question. Dans son oeuvre fondamentale, *Le Dieu caché*, parue en 1955, Goldmann applique ce schéma d'interprétation sur les rapports entre un groupe social (la noblesse de robe du XVIIe siècle), une vision du monde (la vision tragique, qui se définit par l'incertitude fondamentale concernant l'existence de Dieu et par l'impossible choix entre l'acceptation et le rejet absolu du monde) ainsi que la manifestation de celle-ci dans la philosophie de Pascal et les tragédies raciniennes. La dépendance de la noblesse de robe (les officiers de la couronne) de la monarchie absolue et son mécontentement provoqué par la perte progressive de son importance correspondent structurellement à une situation philosophico-religieuse paradoxale, celle qui se caractérise par la postulation de l'autorité absolu d'un dieu caché, l'incertitude quant à son existence, et l'impossibilité de réaliser le bien dans le monde dépourvu de Dieu. Selon Goldmann, les exigences irréconciliables – celles de Dieu et celles du monde – gardent prisonnier l'homme ou l'individu tragique et c'est exactement cette situation paradoxale qui trouve une expression d'ordre artistique dans les *Pensées* de Pascal et dans les tragédies de Jean Racine. Dans *Phèdre* par exemple, les divinités païennes (représentant Dieu) incarnent la conscience morale de la protagoniste (déchirée entre sa passion amoureuse et son devoir), tandis que le monde est symbolisé par des personnages dépourvus de valeur et de réalité (Hippolyte, Thésée), mais qui permettent pourtant à Phèdre de reconnaître le caractère criminel de son amour incestueux et de se convertir à la vérité divine. Goldmann rattache cette structure triangulaire qui encadre les tragédies raciniennes à la structure de la conscience des jansénistes et à celle des représentants de la noblesse de robe, donc enfin à des faits idéologiques qui s'enracinent dans la réalité sociale et dans l'histoire de la philosophie. Il est très important de noter que Goldmann compare des structures et non pas d'essences: au niveau du contenu, la doctrine janséniste n'a et ne peut avoir rien à faire avec les sujets (historiques ou mythologiques) païens utilisés par Racine. Ce n'est qu'en examinant la structure de la vision tragique commune qu'on retrouve leur identité formelle, que Goldmann nommera *homologie*.

Lucien Goldmann interprète donc les oeuvres littéraires comme d'autant d'expressions d'une conscience collective et d'une vision du monde. Les plus grandes oeuvres, les oeuvres „*esthétiquement les plus réussies*” sont celles qui expriment le plus fidèlement la vision du monde d'un groupe social. Comme son maître à penser, György Lukács, Goldmann postule une correspondance formelle quasi immédiate entre les oeuvres littéraires et la réalité sociale, mais pour lui l'oeuvre ne reflète pas la conscience collective, mais plutôt l'exprime et contribue à donner une forme cohérente à celle-ci (ceci explique l'adjectif *génétique* figurant dans le nom qu'il a donné à sa méthode d'interprétation: il tente de saisir les visions du monde dans leur état de naissance). Une dernière remarque d'importance: ni dans la théorie de Lukács, ni dans celle de Goldmann, la langue ne joue pas de rôle central. Pour Goldmann, les structures de la conscience collective sont représentées par les personnages présents sur scène, par conséquent les rapports entre les différentes classes se manifestent uniquement dans les rapports existant entre ceux-ci, et non pas à l'intérieur de la langue. C'est surtout dans ce domaine-là qu'on verra le dépassement de la pensée goldmannienne par les tenants des écoles sociocritiques ultérieures.

Les écoles sociocritiques ultérieures à Goldmann

Le mot sociocritique, que nous avons utilisé jusqu-là quelque peu abusivement, a été créé en 1971, par Claude Duchet. La réflexion sociocritique inaugurée par Duchet et ses collègues poursuit l'ancienne quête des rapports et des médiations entre le social et le littéraire. Par conséquent, quoique les tenants de l'école reprennent à leur compte la notion de *texte* élaborée par la critique formelle et l'avalisent comme objet d'étude prioritaire, ils entendent rejeter toute approche formaliste et immanentiste (cette allusion vise incontestablement Roland Barthes et ceux qui s'inspirent de sa pensée) qui, en essayant de comprendre le « texte tout seul », ne fait en fin de compte que le fétichiser. Pour Claude Duchet, nous devons continuer à penser le procès de la production esthétique du texte comme une pratique essentiellement sociale. En même temps, quoique l'école sociocritique se déclare héritière d'une tradition liée à György Lukács, Walter Benjamin et Lucien Goldmann, elle ne dissimule pas son intention d'élaborer une toute nouvelle esthétique d'inspiration marxienne, qui remplacera l'ancienne, profondément « *enlisée dans l'analyse de contenu* ». L'objectif d'examiner le social à l'intérieur du texte oriente la recherche, non vers une lecture déterministe de l'oeuvre analysée (elle ne vise plus forcément à retrouver « le reflet » ou « le typique » déterminés à l'avance), mais vers une compréhension de la façon dont un texte s'insère dans les représentations sociales et dans les visions du monde qui lui sont contemporaines. La réalisation de ce projet très ambitieux passe par l'intégration des résultats des méthodes textologiques (que leurs prédécesseurs marxistes dénonçaient souvent comme fondamentalement anhistoriques): la néo-rhétorique, la sémiotique, la pragmatique et l'analyse du discours social. On peut donc dire que la sociocritique met l'accent sur les processus de textualisation, sur la mise en texte, ne faisant pas fi d'un demi-siècle de recherches narratologiques, formelles et sémiologiques. Comme dit Claude Duchet: « *Il s'agit d'installer la sociologie, le logos du social, au centre de l'activité critique et non à l'extérieur de celle-ci, d'étudier la place occupée dans l'oeuvre par les mécanismes socio-culturels de production et de consommation.* »²⁶¹ Au lieu donc de lire les textes comme autant de manifestations des vérités préalablement établies et hautement normatives (la lutte des classes, ou à la rigueur la vision tragique du monde), les tenants de l'école sociocritique, en déchiffrant des non-dits, des autocensures, des petites allusions, se proposent de rendre compte de la pluralité des interprétations possibles de l'oeuvre littéraire. Tout en récupérant un certain nombre de notions fondamentales de l'école marxiste et du structuralisme génétique goldmannien, la sociocritique s'en démarque puisqu'elle « *centre davantage ses analyses sur la littéralité des oeuvres de fiction, en essayant enfin de privilégier le travail de l'écriture* »²⁶². Bref, l'idéologie ne s'exprime pas (ou ne s'exprime pas uniquement) au niveau du contenu, mais plutôt au niveau de la langue et de l'écriture. Les recherches d'un représentant brillant de l'école sociocritique, Pierre Barbéris portent assez souvent sur la définition exacte de la position politico-idéologique d'un auteur à partir de ses oeuvres: par une « analyse de contenu » poursuivie très minutieusement, il montre par exemple que dans ses *Châtiments*, Hugo exprime son adhésion complète à une conception bourgeoise et libérale (en fin de compte assez limitée) de la démocratie et son refus d'un régime plus « social » ou plus « populaire ». Barbéris sait très bien que l'analyse de contenu n'est que le premier niveau de l'analyse d'ordre sociocritique et que « *l'intérêt, l'efficacité véritables des Châtiments résident sans doute ailleurs que dans leur idéologie. C'est ainsi qu'un livre devient*

²⁶¹ Claude Duchet, „Pour une socio-critique ou variations sur un incipit”, *Littérature*, no. 1, février 1971, p. 14.

²⁶² Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, p. 31.

un texte et que la lecture devient chose sérieuse. »²⁶³ Par contre, c'est une analyse sociocritique non plus au niveau du contenu, mais au niveau de l'écriture qu'exécutera Claude Duchet dans un article consacré en partie à *Madame Bovary* de Flaubert. Il met en relief que le réalisme de Flaubert ne nous montre pas « la réalité » de la société bourgeoise, mais « *une image mentale de la réalité, surdéterminée par un code socio-culturel, saturé de lieux communs, de stéréotypes, de connotations inertes. [...] Nous sommes moins au collège de Rouen [il s'agit de l'analyse de l'incipit du roman] que dans un espace de communication et de connivence ou le collège fonctionne comme le lieu rituel de la reproduction d'un savoir, moyen et moment de devenir bourgeois...* »²⁶⁴ Bref, Duchet ne cherche pas le caractère bourgeois de l'oeuvre flaubertienne au niveau de l'intrigue et dans les rapports qui existent entre les personnages du roman (ce qui serait une tâche trop facile), mais plutôt dans l'écriture, dans le choix des termes et dans l'usage des idiolectes familiers aux lecteurs de Flaubert. Au lieu donc d'identifier l'appartenance sociale et les positions idéologiques de l'auteur, la sociocritique tente de s'immerger dans le texte (cette immersion en profondeur a pour conséquence que désormais les méthodes relevant de la sociocritique portent aussi sur la poésie, qui, dans la plupart des cas, est difficile à soumettre à une analyse de contenu)²⁶⁵. La sociocritique, telle que l'imagine Claude Duchet, fonctionne « *dedans de l'oeuvre et dedans le langage: elle interroge l'implicite, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire.* »²⁶⁶ L'utilisation des apports de la psychanalyse lacanienne (traîtée plus amplement dans un autre chapitre de notre livre) dans une perspective collective-sociale est une innovation méthodologique qui donnera plus tard beaucoup de résultats.

Julia Kristeva, théoricienne française (dont l'oeuvre est traité plus en détails dans d'autres chapitres de notre livre), a été parmi les premiers à interpréter les rapports qui existent entre l'oeuvre littéraire et la société en utilisant le concept (emprunté à Michel Bakhtine) de *dialogisme*, qu'elle a traduit en français par un néologisme voué à un brillant avenir: *intertextualité*. L'émergence de ce terme symbolise un tournant décisif dans le développement de la sociocritique (qui se veut aussi matérialiste qu'avant) : ceux qui parlent d'intertextualité se sont rendu compte du fait désormais indiscutable que le social – comme l'inconscient de Jacques Lacan – est structuré comme une langue, c'est-à-dire que la société, pour autant qu'elle se manifeste dans une oeuvre littéraire, n'est pas une chose, mais plutôt un texte. Dans ce sens, il est impossible de parler d'une réalité extratextuelle qui se reflèterait dans l'oeuvre littéraire, étant donné que le « hors-texte » ne peut se manifester que dans une forme textuelle. Pour exprimer la nature de la médiation entre littérature et réalité sociale, Claude Duchet aura recours (en remplacement des notions de *reflet* et d'*idéologie*) au terme de *sociogramme*, qui se définit comme « *un ensemble flou, instable, conflictuel et aléatoire de représentations partielles, en interaction les unes avec les autres [...] gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel.* » Ce concept très utile n'est autre chose que la concrétisation de l'imaginaire social dans son indécidabilité même: il introduit une incertitude salutaire dans la sphère qui a été jadis dominée par l'univocité du terme *idéologie*.

Une autre direction de recherche, appartenant également à la sphère très large de la sociocritique, est celle inaugurée par Pierre V. Zima, auteur d'un *Manuel de sociocritique*²⁶⁷ et de

²⁶³ Pierre Barbéris, „A propos de 'Lux': la vraie force des choses (sur l'idéologie des Chatiments)”, *Littérature*, no. 1, février, 1971, p. 105.

²⁶⁴ Duchet, art. cit., p. 11.

²⁶⁵ Ceci est l'objectif des recherches récentes de Michel Biron.

²⁶⁶ Claude Duchet, « Positions et perspectives »

²⁶⁷ Paris, Picard, 1985.

nombreux articles sur les nouvelles françaises et européennes. Zima s'efforce d'adapter les apports de la sémiotique aux théories de Theodor Adorno et de Lucien Goldmann. Sa *sociologie textuelle*, conformément aux propositions de Claude Duchet et d'Edmond Cros, examine les manifestations d'un certain nombre de problèmes sociaux (telles que la commercialisation de la littérature, les luttes idéologiques, etc.) au niveau linguistique. Zima affirme que l'oeuvre littéraire se trouve au croisement de deux traditions majeures: la littérature et les langages sociaux. Dans son étude célèbre à juste titre, *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*²⁶⁸ il montre que dans la *Recherche* Proust présente et critique plusieurs sociolectes en cours de son temps, surtout celle de la haute-bourgeoisie parisienne (qu'il connaissait mieux que tout autre). Zima, qui part de l'hypothèse selon laquelle il existe un lien précis (et conflictuel) entre l'organisation du texte et l'univers sociolinguistique de son époque, interprète en somme le fonctionnement syntaxique du roman proustien comme une réaction au déclin de l'individualisme dans le contexte culturel de la Troisième République. L'idée de rechercher des traces d'une rupture idéologique dans la construction syntaxique d'un roman prend tout son sens quand elle est confrontée aux documents qui gardent la trace de la création du roman: l'analyse du génotexte est un instrument très utile de la recherche des enjeux idéologiques cachés dans une oeuvre. C'est ce que fait par exemple Bernard Brun dans un article consacré aux rapports de Proust avec son judaïsme et avec le discours antisémite de son temps.²⁶⁹

Plus récemment, *la théorie des champs symboliques* (Pierre Bourdieu) ou de *l'institution littéraire* (Jacques Dubois) pose en d'autres termes et sur d'autres bases la question de la détermination du social sur les produits artistiques (surtout littéraires). Pour les tenants de ces théories, la création moderne et ses agents exercent leur activité artistique dans un espace spécifique, qui fait indiscutablement partie de la totalité sociale (déterminée par des facteurs historiques), mais dispose pourtant d'une relative autonomie de fonctionnement à l'intérieur de celle-ci. Institution sociale parmi tant d'autres, la littérature devient l'affaire d'une caste auto-gérant et vivant, au moins partiellement, en « vase clos ». En précisant les conditions dans lesquelles la littérature s'est autonomisée, en étudiant la séparation du champ de grande production (destinée à un large public) du champ de la production restreinte (réservée à une élite cultivée) et en étudiant les instances qui déterminent la légitimité et l'acceptabilité à l'intérieur de ces deux champs, Pierre Bourdieu a fondé une véritable sociologie littéraire (qui indique aussi de nouveaux chemins pour l'interprétation des oeuvres).²⁷⁰ Quant à l'autonomie de la sphère littéraire, il s'agit bien sûr d'une indépendance toute relative, qui est le bénéfice symbolique retiré par l'écrivain de l'expansion du marché de la librairie (qui lui permet de se libérer de l'ancienne tutelle du mécénat, mais qui l'oblige à se soumettre aux contraintes, non moins pesantes, du marché). Bien entendu, on ne peut recourir à ce modèle d'analyse que pour les périodes et les situations où il est pertinent: ainsi, en France, on ne peut parler de champ littéraire autonome que depuis l'âge classique²⁷¹. Le fonctionnement relativement autonome de ce champ littéraire n'empêche pourtant pas que la société puisse exercer une influence déterminante sur la sphère littéraire, au contraire, les rapports entre les deux sphères n'en deviennent que plus complexes et plus ambigus (« l'homologie » que Goldmann postulait entre infrastructure sociale et superstructure idéologique n'a plus de valeur explicative ici – et ceci est un aspect particulièrement intéressant de la question – puisque le champ littéraire fonctionne selon des règles différentes de celles qui dominent dans la société). Jacques Dubois, qui analyse les

²⁶⁸ Paris, Le Sycomore, 1979.

²⁶⁹ „Brouillons et brouillages: Proust et l'antisémitisme”, *Littérature*, no. 70, mai 1988, pp. 110-128.

²⁷⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

²⁷¹ Alain Viala, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

rapports existant entre les institutions²⁷² et les textes qu'elles produisent, et plus généralement, réfléchit sur les conditions matérielles de la création littéraire s'efforce néanmoins d'éviter le piège du réductionnisme dans lequel étaient tombés les tenants de la sociologie littéraire traditionnelle : l'objet principal de ses recherches n'est jamais l'auteur (son appartenance de classe, ou son rôle dans une hiérarchie institutionnelle), mais le texte, son statut littéraire, son genre, son contenu, son style rhétorique, etc.²⁷³ Il convient de noter que les recherches de Dubois portent le plus souvent non pas sur un texte isolé, mais sur un groupe de textes dont l'appartenance à la « littérature » est garantie par l'une des institutions mentionnées ci-dessus.

La dernière direction de recherche que nous présentons très rapidement ici est *l'analyse du discours social*, inaugurée par Marc Angenot²⁷⁴. Le savant québécois s'efforce moins de fournir une interprétation sociale des oeuvres littéraires que de recenser « *tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques.* » Bien sûr, la totalité des choses dites et imprimées ne peut être prise en compte que dans une forme systématisée: pour Angenot, le discours social est un objet composé « *formé d'une série de sous-ensembles interactifs, d'éléments migrants, ou opérèrent des tendances hégémoniques et des lois tacites.* » Dans son analyse consacrée à l'année 1889 en France²⁷⁵, Angenot affirme que la littérature, au même titre que les autres discours (scientifique, juridique, politique, médical, etc), fait partie de cette totalité englobante qu'on appelle le discours social. Angenot retient de Bakhtine la thèse d'une *interaction* généralisée selon laquelle les genres et les discours ne forment pas de complexes imperméables les uns aux autres. Les énoncés (et parmi eux les oeuvres littéraires conçues comme autant de gestes sociaux) ne ressemblent pas à des monades fermés sur eux-mêmes, ils sont plutôt comme des « maillons » des chaînes dialogiques. Puisqu'ils ne suffisent pas à eux-mêmes, on ne peut pas les interpréter isolément : ils sont les reflets les uns des autres, pleins d'échos et de rappels, pénétrés de visions de monde, positions idéologiques et théories d'une époque (parmi lesquelles le chercheur peut et doit retrouver le *discours hégémonique*, qui n'est pas toujours celui qui s'exprime le plus haut, le plus fort ou qui se dit en plus d'endroits). L'objectif principal qu'Angenot s'est fixé est de rendre compte, en s'appuyant sur les notions d'*intertextualité* et d'*interdiscursivité*, du processus du passage d'un tel idéologème (c'est ainsi qu'il nomme la plus petite unité signifiante) d'un discours dans l'autre²⁷⁶. Par l'identification de la nature, de la composition et des fonctions du discours social, Angenot veut arriver à une pragmatique socio-historique qui romprait définitivement avec les tentatives immanentistes d'interpréter les texte sans son contexte. En outre, puisqu'il reconnaît la possibilité dont dispose l'individu (ou l'institution) qui émet tel ou tel énoncé de déterminer d'avance le discours dans lequel il (ou elle) veut faire entendre sa voix, Angenot peut identifier des *stratégies discursives* permettant à l'énonciateur de positionner son message dans le discours social englobant.

La sociocritique a connu son âge d'or entre 1970 et 1985. Depuis cette dernière date, elle est devenue la cible des attaques les plus diverses. Les adversaires de la sociocritique sont particulièrement mécontents de la variété quasi infinie et de l'incompatibilité théorique des approches qui se retrouvent en son sein. Ces reproches sont peut-être fondés, mais il est

²⁷² Bien entendu, il faut prendre le terme *institution* dans un sens très large: académies, écoles, ateliers, générations.

²⁷³ Jacques Dubois et Pascal Durand, „Champ littéraire et classes de textes”, *Littérature*, no. 70, mai 1988, pp. 5-23.

²⁷⁴ Marc Angenot, „Pour une théorie du discours social”, *Littérature*, no. 70, mai 1978, pp. 82-98.

²⁷⁵ 1889. *Un état de discours social*, Longueuil, 1989.

²⁷⁶ Par exemple, certaines idées d'origine médicale passent de la presse d'actualité au roman, puis au scientifique et enfin à la philosophie sociale.

néanmoins indiscutable que la sociocritique a produit et produit toujours un certain nombre de résultats qui résisteront à l'épreuve du temps.

Bibliographie sommaire pour le chapitre *Sociocritique*

Angenot, Marc, *Le cru et la faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, 1986.

Barbérís, Pierre, *Le Prince et le marchand. Idéologique: La littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

Barbérís, Pierre, « A propos de 'Lux': la vraie force des choses (sur l'idéologie des Chatiments) », *Littérature*, no. 1, février, 1971, p. 105.

Bourdieu, Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, 1979.

Cros, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, 1978.

Duchet, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, no. 1, février 1971.

Forgács, David, « Marxista irodalomelméletek », in: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Budapest, Osiris, 1995.

Goldmann, Lucien, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, NRF, 1959.

Viala, Alain, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Zima, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

Zima, Pierre V., *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1979.

Pour d'autres éléments bibliographiques, consultez le site web : <http://www.sociocritique.mcgill.ca>

VI. INTRODUCTION À LA PSYCHANALYSE

L'un des trois « maîtres du soupçon » du 19^e siècle – à côté de Marx et de Nietzsche – est Sigmund Freud (1856-1939), le père fondateur de la psychanalyse. C'est grâce à une série de rencontres effectuées avec Jean-Martin Charcot à Paris (1885), avec le Dr. Joseph Breuer (1886) et avec Wilhelm Fliess, oto-rhino-laryngologiste à Berlin (1887), que le médecin viennois élabore sa propre méthode pour guérir les maladies psychiques, en particulier la névrose. La découverte freudienne de l'inconscient produit une mutation sans précédent dans la conception de l'homme. Si elle reste malgré le temps écoulé terriblement déconcertante, c'est parce que l'inconscient en dépit de son caractère « absent », est censé avoir une influence incomparable à notre comportement, à nos pensées. Affirmer qu'un lieu « autre » et « décentré » est le véritable lieu de la pensée de l'homme implique non seulement des résistances, mais des ruptures avec les savoirs constitués : avec la psychologie qui affirme le primat de la conscience (alors que la psychanalyse dit que « le moi n'est pas le maître en sa demeure »), et avec la philosophie classique pour qui l'homme est sujet de la connaissance et le lieu de la totalisation d'un savoir. Le sujet freudien, à l'encontre du « cogito cartésien », est divisé et constitué de ce qu'il ne peut pas savoir. Ce déterminisme prend avec Jacques Lacan un accent linguistique, structuraliste qui lui fait dire que « l'inconscient est structuré comme le langage ». Ce qui commande en dernière analyse le sujet, c'est l'univers du discours dans lequel il doit trouver sa place.

I. L'INCONSCIENT : UN CONCEPT À DÉPLIER

Pour nous rendre compte de la complexité du concept fondateur de la psychanalyse, l'inconscient, reprenons ici la formule élaborée par Bellemin-Noël dont la définition à quatre temps met au grand jour toute une carte de connections à laquelle l'inconscient donne lieu.

« L'inconscient se définit alors comme :

« 1° un mode de fonctionnement de notre psyché différent de la conscience » → (*Ics/Cs*)

« 2° qui maintient à l'écart de la conscience certains épisodes de notre passé » → (*refoulement*)

« 3° passé que nous ne voulons plus revoir mais qui nous hante, » → (*désir*)

« 4° et que nous savons prêt à se manifester sous une autre forme, méconnaissable, comme un fantôme. » → (*discours énigmatique ; rêve*)

Au lieu d'éclairer une à une les notions dégagées, reprenons le problème de l'inconscient dans sa dynamique historique, sans pour autant chercher à retracer la longue histoire de la psychanalyse. Deux moments particulièrement significatifs demandent à se faire remarquer, tous les deux jouant un rôle primordial dans la mise en place théorique de la psychanalyse. Pour simplifier à l'extrême, on dirait que l'un concerne la forme, l'autre le contenu de l'inconscient. Il s'agit en effet de deux rencontres consécutives que Freud a eu avec Joseph Breuer et avec Wilhelm Fliess lui permettant de créer la théorie des mécanismes psychiques (métapsychologie).

« la cure par la parole »

La médecine de l'époque connaissait deux moyens pour soigner les malades hystériques : l'électrothérapie et l'hypnose. Freud abandonne vite la première, achevant par là sa rupture avec l'orthodoxie médicale. Il entreprend avec le Dr. Joseph Breuer de soigner Anna O. de paralysies et

de troubles de la conscience. Sous l'hypnose, la patiente se rappelait tout ce qui concernait son symptôme. A l'état de veille, elle n'en savait plus rien. Il apparaissait que derrière chaque symptôme un souvenir a été retenu, oublié, et lors des états hypnoïdes, le simple fait de remémorer ce souvenir provoque une décharge émotionnelle – l'abréaction – tout comme la disparition du symptôme. C'est *la méthode cathartique* que Freud utilise pendant une quinzaine d'années de 1880 à 1895, laquelle, dans la mesure où elle ne recourt plus à la suggestion verbale mais laisse au patient la liberté de dire ce qu'il a à dire, peut être considérée comme l'origine de la psychanalyse. L'investigation de la mémoire oubliée s'avère donc possible sans hypnose, par l'*association libre*. Celle-ci sera la règle fondamentale de la situation analytique du côté du patient.

Or, à l'encontre de Breuer qui ne cherchait pas à savoir d'où proviennent les pensées inconscientes, ni à connaître le contenu de l'élément jugé pathogène, Freud investit précisément l'endroit où l'attitude d'Anna O. lui paraît énigmatique. D'où l'hypothèse encore à confirmer sur l'existence d'un clivage ainsi que les notions manquantes encore à élaborer : le refoulement et le refoulé, à savoir le contenu de l'élément refoulé (lié à la sexualité).

C'est la correspondance passionnée avec Fliess entre 1887-1904 – voici le deuxième moment retenu – qui confirmera les hypothèses établies concernant le clivage de la conscience. Ce qui fournit en l'occurrence le matériel de l'analyse, ce sont les rêves, les lapsus et les actes manqués de Freud qu'il décrypte et envoie à Fliess, qui, à l'opposée de Breuer, sait « être à l'écoute » de Freud. Cette écoute qui se prolonge en une relation par correspondance que l'on considère comme l'analyse originelle de Freud (*Naissance de la psychanalyse*), lui donne l'occasion d'interpréter ses propres rêves en développant des pensées et des hypothèses les plus hardies (autoanalyse), ainsi que de transférer ses représentations inconscientes d'un lieu, le lieu de l'inconscient (de l'Autre), à un lieu où cela lui devient accessible, subjectivable. Aussi cette correspondance avec Fliess contribue-t-elle à faire comprendre le rôle complexe que le transfert joue dans la mise en parole des contenus refoulés.

« le travail du rêve »

Les analyses systématiques des rêves (*L'Interprétation des rêves*, 1900) et des phénomènes marginaux qui ne faisaient pas à l'époque l'objet d'une approche systématique (*Psychopathologie de la vie quotidienne*, 1901) font apparaître que le rêve, tout comme certains faits jugés incompréhensibles (oubli, erreur de lecture, mots d'esprit), est une manifestation de l'inconscient. Semblable au symptôme de l'hystérique, le rêve sera pour Freud « la voie royale qui mène à l'inconscient ».

Deux types de contenu se décèlent dans cette formation de l'inconscient qu'est le rêve :

- le contenu manifeste et
- le contenu latent.

En effet, les images compréhensibles, acceptables et reconnues du rêveur se lient toujours à des restes de la vie quotidienne, « restes diurnes », qui servent de matériel sur lequel le désir inconscient – le contenu latent – du rêve s'étaye. Plein d'images au premier abord incompréhensibles et énigmatiques, le décryptage de ce contenu pose plus de problèmes. Néanmoins, l'analyse des associations du rêveur montre la présence d'une pensée qui peut paraître au départ sans intérêt aucun, laquelle, petit à petit, tranche sur les autres et s'en détache. Cette

pensée isolée a quelque chose de choquant pour le rêveur et reçue souvent par lui avec dénégation, avec indignation (résistance).

Il apparaît dès lors que le contenu manifeste n'est que la déformation, « la façade » des contenus latents, des pensées inconscientes. Le désir inconscient n'apparaît à la conscience que sous forme déguisée, voilée, sinon il est repéré par la censure (qui continue à fonctionner, quoique de manière affaiblie, durant le sommeil). Le rêve qui est « l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé) » déjoue la vigilance de la censure grâce à des opérations – c'est « le travail du rêve » – qui caractérisent *les processus primaires du système inconscient*.

Freud en distingue quatre :

- le déplacement,
- la condensation,
- la figurabilité,
- l'élaboration secondaire.

Le *déplacement* permet au désir inconscient d'investir, de se transférer d'une représentation à une autre par les associations favorisant la circulation libre du désir. Marini souligne avec justesse que « les affects et les représentations ne sont pas définitivement liés : l'affect, lui, *a toujours raison*, mais il glisse de représentation en représentation. » Le déplacement travestissant les valeurs, travestissant le sens, rend obscure au niveau manifeste ce qui était signifiant au niveau latent, et centre le rêve autrement.

La *condensation* c'est lorsqu'un élément du rêve est surdéterminé. Il devient une « représentation-carrefours » ou « représentation-composite » participant à la fois de plusieurs chaînes associatives. On a affaire à une condensation lorsqu'un visage nous apparaît dans le rêve avec des traits empruntés à plusieurs personnes. La condensation peut se faire par omission (rêve de monographie botanique), par fusion (rêve d'Irma) ou par néologisme (rêve de Norekdal).

La *figurabilité* (ou dans la traduction de Lacan : *égard aux moyens de la mise en scène*) souligne le caractère visuel du rêve où les liens logiques sont remplacés par la succession des images. C'est la prise en considération de la « la nécessité de parler-montrer comme une caméra » (Bellemin-Noël). Freud compare le rêve à un « rébus » ou à une « hiéroglyphe » où le sens est mis en image.

L'*élaboration secondaire* est la mise en page du rêve faite au dernier moment : le récit du rêve devant obéir aux règles du discours (enchaînement logique et chronologique). Elle est due à l'intervention du préconscient et « tend à faire une jonction avec les processus secondaires ».

Nonobstant, il n'existe pas de symbolisme universel comme il n'existe pas d'interprétation universelle du rêve. Ce qui est universel, c'est l'inconscient (et son scénario) : il est à l'œuvre autant chez l'homme « sain » que chez l'homme « névrosé » ; la différence entre « normal » et « pathologique » n'est par conséquent que d'ordre quantitative.

« la situation analytique » : transfert et interprétation

Aussi l'analyse des rêves (notamment les résistances provoquées) a-t-elle dévoilé que le clivage de la conscience résulte d'un oubli actif du sujet dû à un conflit, à un mécanisme de lutte – le *refoulement* – pour oublier ce qui était pénible, douloureux ou honteux. Toute formation psychique est à ce titre une formation de compromis entre désir et interdit, entre l'intention consciente du sujet et son désir refoulé. Il faut voir que c'est l'intégrité du sujet qui en jeu avec le refoulement.

Lorsque le patient – sans voir son analyste – laisse libre cours à ses associations, le discours qu’il produit, censé traduire la mémoire oubliée, est énigmatique, incohérent. Dans cette relation intersubjective qu’est la psychanalyse, l’analyste incarne l’autre à qui et devant qui l’on parle, qui est « à l’écoute » du patient, en ne lui prêtant qu’une « attention flottante » favorisant ainsi la mise en place d’un lien affectif et mystérieux : le *transfert*. La relation que Freud entretient par correspondance avec Wilhelm Fliess en est le prototype.

Si ce transfert favorisant l’émergence et la projection des signifiants inconscients peut avoir lieu, c’est que durant les séances « un champs psychique partagé » se crée entre l’analyste et le patient pour faire de ce dernier ce que Lacan appelle « l’analysant », celui qui justement grâce au transfert effectue sa propre analyse tout en étant analysé par son analyste. Cette transformation – ou pour reprendre ici le mot heureux de Gilles Deleuze – ce *devenir analysant* qui est la clé de la réussite de l’analyse.

Quant à l’analyste, qui ressemble beaucoup dans sa façon de procéder et dans son but à un inspecteur de police à la recherche de la « vérité », il écoute son patient, en lui laissant le temps pour voir, comprendre et conclure, et finit par déchiffrer son discours énigmatique à partir d’éléments à valeur indicielle. Quelque infime et quelque insignifiant que cela soit, tout indice peut tenir office d’une pièce à conviction : un mot incongru, un changement de ton, une légère modification de la voix, un geste non contrôlé, ou bien les insistances, les répétitions, ou au contraire un silence, une omission, une digression.

Bellemin-Noël souligne le double caractère de la « grammaire de l’inconscient ». En effet, le système primaire est à la fois « élémentaire » et « rusé ». Il ne connaît que le présent de l’indicatif, il est pourtant capable d’exprimer, s’il en a besoin, « le passé, les souhaits, les conditions, les ordres ». Aussi ce langage ne connaît-il pas les règles de la logique formelle : c’est une « autre logique » qui ne tient pas compte de la contradiction (logique et chronologique) ni du non-sens. Interpréter c’est donc dévoiler ce qui est voilé par les *mécanismes primaires de l’inconscient* et le rendre secondaire grâce aux *processus secondaires* du système préconscient-conscient, ceux de la pensée rationnelle régit par le langage et la logique.

Paradoxalement, la psychanalyse en tant que l’art d’interpréter les ruses des mécanismes de la psyché humaine incarne le désir inassouissable de l’homme, en particulier l’homme du 19^e siècle, de comprendre soi-même et le monde. Ainsi l’analyse prendra-t-elle fin au moment où le patient redevient capable de se faire un discours cohérent sur soi-même, au moment où il arrive à « représenter », ou pour dire avec Lacan, de « symboliser ».

2. LA CONCEPTION FREUDIENNE DE L’APPAREIL PSYCHIQUE

Une fois la théorie du refoulement, cette « pierre d’angle sur laquelle repose la psychanalyse » mise en place, Freud s’engage dans l’élaboration d’un appareil psychique capable de rendre compte de l’inscription des traces mnésiques inconscientes qui participent ultérieurement à la constitution du symptôme. Il en distingue trois grands registres :

- le registre topique : organisation spatiale de l’appareil psychique en « instances » ;
- le registre économique : circulation, investissement de l’énergie dans les systèmes ;
- le registre dynamique : l’appareil psychique comme résultat de conflits.

1. Le registre topique

Freud élabore deux topiques, deux approches spatiales de l'appareil psychique. La **première topique** en 1900 (*L'Interprétation des rêves*) distingue

- le Conscient (*Cs*),
- le Préconscient (*Pcs*),
- l'Inconscient (*Ics*).

Le Conscient est le lieu des pensées conscientes actuellement présentes à l'esprit. Sous forme d'un système perception-conscience il perçoit les excitations du dehors. La conscience (l'organe des sens) se trouve à la périphérie de l'appareil psychique entre le monde extérieur et les deux systèmes mnésiques (mémoire) : *Ics* et *Pcs*.

Le Préconscient : les expériences analytiques poussent Freud à supposer l'existence d'un lieu intermédiaire entre l'inconscient et le conscient. Ce qui est préconscient est implicitement présent dans l'activité mentale sans en faire actuellement l'objet, pourtant propice à une prise de conscience. Il est le siège de la mémoire et correspond à notre moi officiel.

L'Inconscient est l'instance constituée d'éléments refoulés. Avec la formule de Bellemin-Noël il est « l'empreinte chez les êtres humains, pensants et donc parlants, de la période justement où ils ne parlaient, et donc ne pensaient pas encore : infans, étymologiquement, signifie « celui qui ne parle pas ». L'Inconscient est le sceau chez les humains de l'*infantia*, c'est-à-dire de l'inaptitude à maîtriser pas les mots des émois aussi douloureux qu'inévitable. » C'est *Ics* qui garde les traces de *la série des traumatismes* subis, à commencer avec la naissance. C'est sur ce « prototype des traumas » que d'autres éléments plus récents s'étalent pour constituer ce contenu composite nullement inerte qui « agit » et « fait écho » déterminant par là « langage », « comportement social et intime ». C'est le *désir inconscient*.

La Censure est une fonction psychique placée entre *Ics* et le système préconscient-conscient (*Pcs-Cs*), elle empêche l'émergence des désirs inconscients dans la conscience autrement que sous une forme déguisée.

Le découpage proposé dans la première topique – lié aux deux principes qui régissent la vie psychique : le principe de plaisir et le principe de réalité – ne permet pas d'expliquer le phénomène que Freud découvre à propos des névroses traumatiques : la *compulsion de répétition* (la compulsion de répéter les situations déplaisantes, douloureuses) (*Au delà du principe de plaisir*, 1920). La **deuxième topique** se superposant à la première sans pour autant l'éliminer (*Le Moi et le ça*, 1923) cherche à tenir compte de cette défaillance. Elle distingue trois instances :

- le Ça,
- le Moi,
- le Surmoi.

Le Ça est le pôle pulsionnel de l'appareil psychique. Réservoir de l'énergie pulsionnelle, le ça constitue « la partie obscure, inaccessible de notre personnalité », « le noyau de notre être ». Le ça est habité par des puissances aveugles (contenus inconscients en partie hérités, en partie refoulés), non maîtrisables qui représente « l'arène » où s'affrontent pulsions de vie et de mort. (L'opposition entre l'amour et la faim devient ici l'opposition entre l'amour et la mort.) A l'origine tout était ça :

le moi et le surmoi s'en sont détachés sous l'influence du monde extérieur. « Wo es war soll ich werden. » : « Là où était du ça doit advenir du moi ». (37)

Le *Moi* englobant le *Cs* et le *Pcs*, est en partie inconscient. Se différenciant du *ça*, il dépend à la fois du *ça* et du surmoi : il est le pôle défensif du sujet entre les exigences pulsionnelles du *ça* et les contraintes de la réalité extérieure. Le *Moi* est pour une grande part inconscient.

Le *Surmoi* (n'intervient qu'en 1923) est l'héritier du complexe d'Œdipe. Il est l'intériorisation des interdits parentaux. Son rôle est assimilable à celui d'un juge, d'un censeur à l'égard du *Moi*. C'est lui qui inhibe nos actes et qui produit le remord : il est donc au centre de la question morale.

2. Le registre économique

Ce registre fait appel à l'énergie de la pulsion, la libido. Grâce à ses fantasmes et cela le long de sa vie, l'homme découvre toujours de nouvelles pulsions lui procurant du plaisir. L'appareil psychique réagissant à ce plaisir-déplaisir (abréaction) supprime la tension produite (disparition du symptôme). Ainsi répond-il à ce que Freud appelle le « principe de constance ». Soit l'énergie circule librement d'une représentation à une autre dans l'*Ics* selon les mécanismes du processus primaire – déplacement, condensation : la pensée y est libre, imaginative, les mouvements des signifiants ne subissant pas encore le poids des concepts. Soit l'énergie est liée de façon stable aux représentations dans le système *Pcs-Cs* par les mécanismes des processus secondaires qui sont de véritables supports de la pensée logique et de l'action contrôlée par le principe de réalité.

3. Le registre dynamique

Ce registre tient compte du fait que l'appareil psychique se constitue de forces, de conflits antagoniques. On distingue quatre aspects de la pulsion :

- la poussée : est l'essence moteur de la pulsion ;
- le but : faire disparaître la tension (tenue pour un déplaisir) par la satisfaction (purement psychique réalisée sous forme de visions mentales – images ou fantasmes) ;
- la source : est le lieu où apparaît l'excitation, la zone érogène ;
- l'objet de la pulsion : est « ce en quoi ou par quoi la pulsion atteint son but » (*Pulsion et destin des pulsions*, 1915) ; objet partiel que Lacan appelle « objet *a* ».

I. 3. EVOLUTION DU SUJET

Le développement psychosexuel de l'enfant (systématisé en 1915 dans *Trois essais sur la sexualité*) passe par des stades (repérés après coup dans les cures d'adultes), ceux-ci, à la suite des « migrations topologiques représentées par les zones érogènes, successivement promues à une place éminente par le plaisir », peuvent subsister les uns sous les autres.

« la phase prégénitale, archaïque »

Le *stade oral* est le premier stade de l'évolution libidinale. Il s'organise entre une zone érogène, la bouche, un objet oral, le sein maternel. Le nourrisson satisfait son besoin de nourriture par l'action de sucer. Organisation sexuelle « cannibalique », l'activité sexuelle n'est pas séparée de la fonction de dévoration : ces deux activités visent à l'incorporation de l'objet.

Le *stade anal* est régi par l'érogénéité de la zone anale (orifice anale). Cette organisation libidinale est liée aux fonctions d'expulsion-rétention des matières fécales, objet séparable du corps au même titre que le sein. Dans l'*Ics* « les concepts d'excrément (argent, cadeau), d'enfant et de pénis se séparent mal et s'échangent facilement entre eux ». Une fixation de la libido à ce stade (par exemple l'intérêt exclusif pour l'orifice anal au détriment du vagin) a lieu dans les perversions sadiques et masochistes chez l'adulte. Chez l'obsessionnel, cette fixation peut se traduire par une tendance à l'avarice (l'économie) et à la pédanterie (l'ordre).

« le stade du miroir »

L'étude de la structuration du sujet à partir d'une perspective lacanienne permet non seulement de mieux mesurer l'impact du langage dans cette structuration mais aussi de comprendre l'impacte du stade du miroir sur la formation de l'œuvre littéraire.

Entre le sixième et le dix-huitième mois, l'enfant qui auparavant se vit comme morcelé, ne faisant aucune différence entre ce qui est son corps et le corps de sa mère, porté par sa mère, reconnaît son image spéculaire, en anticipant sur la forme totale de son corps. Jacques Lacan situe cette phase dans un système triadique, appelé « système RSI » (l'objet d'un séminaire de Lacan en 1974-75), dont les constituants ne se définissent que les uns par rapports aux autres. Lacan les représente par trois ronds de ficelle nouées « borroméennement » (« le nœud borroméen ») : si l'on défait l'un des ronds, les deux autres se défont aussi.

Réel Le réel est ce que l'intervention du registre symbolique expulse de la réalité. Il se distingue de la réalité (de la « représentation du monde extérieur » des philosophes), laquelle est un réel « apprivoisé par le symbolique ». Le réel insiste et revient dans la réalité à une place où le sujet ne le rencontre pas. A ce titre, il est l'impossible même. Phase préverbale et entièrement pulsionnelle, le réel est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou dans l'écriture et, par conséquent, « ne cesse pas de ne pas s'écrire ». Le réel est une phase préverbale, et comme telle entièrement pulsionnelle. L'enfant, pareil à un « agrégat de membres disparates », y constitue un amalgame avec le corps maternel. Même si apparemment duelle, cette relation originelle qui lie enfant et mère est une relation sans extérieur. Registre sans image, sans représentation : on n'y attache que des fantasmes du « corps morcelé » (souvent rencontré dans les rêves, dans la peinture surréaliste et dans le discours de la psychose).

Imaginaire C'est le registre du leurre et de l'identification du moi avec ce qu'il comporte de méconnaissance, d'aliénation, d'amour et d'agressivité dans la relation duelle. La reconnaissance de l'image spéculaire implique un clivage entre le moi et l'autre, entre sujet et objet en ce que cette image est comme un autre : la reconnaissance de soi s'accompagne donc d'une méconnaissance quant à la vérité de l'être. C'est la mère (l'autre) qui porte et qui nomme l'enfant et qui pour ainsi dire instaure l'identité de l'enfant en lui donnant une place dans le monde. D'où l'importance de ce modèle première dans les identifications ultérieures.

Symbolique Fonction complexe et latente qui embrasse toute l'activité humaine. Entrer dans le symbolique c'est accéder au langage, au registre des signes arbitraires.

L'acquisition de la langue maternelle rend le clivage produit par l'imaginaire entre le moi et l'autre (moi/autre) encore plus radical et irréversible (Moi/Autre). Le symbolique fait de l'homme un animal fondamentalement régi, subverti par le langage (un « parlêtre »), lequel détermine les formes de son lien social. Le grand « A » se distingue du partenaire imaginaire, du petit autre. Cette convention d'écriture marque que le sujet, au-delà des représentations imaginaires, spéculaires, est pris dans un ordre radicalement antérieur et extérieur à lui, dont il dépend même lorsqu'il pense le maîtriser. (C'est le Nom-du-Père, à savoir « le signifiant en tant que lieu de l'Autre, en tant que lieu de la loi ».)

« Le stade phallique et l'œdipe »

Le stade phallique, stade de transition entre une inorganisation des pulsions sexuelles pré-génitales et une organisation génitale adulte introduisant l'enfant à la question fondamentale des sexes, est la phase caractéristique du complexe d'Œdipe. Cette organisation fantasmatique suppose le primat du phallus (le signifiant du manque, l'ordre symbolique), elle s'impose entre 3 et 6 ans, s'épanouit et décline : l'œdipe est donc voué à l'échec. Les deux termes qui s'y rattachent – le phallus et la castration – organisent ce stade d'une manière différente chez le garçon et la fille qui ont traversé ensemble les stades précédents.

Freud a très vite repéré (dès 1895) les manifestations du complexe d'Œdipe et mesuré leur importance dans la vie de l'enfant comme dans l'inconscient de l'adulte. Il s'agit des sentiments d'amour (désirs incestueux) portés vers la mère et des sentiments de jalousie, de rivalité (le désir de meurtre) portés vers le père. Dans *Résistances à la psychanalyse* (1925) il dit : « Cela est si facile à établir qu'il a vraiment fallu un effort pour ne pas le reconnaître. En fait tout individu a connu cette phase mais l'a refoulée. »

Découvrant le plaisir lié à ses organes sexuels, le garçon considère son pénis comme quelque chose dont tout le monde en a un. (C'est le fantasme du « monisme phallique » : l'idée que tout être humain possède un pénis en implique une autre selon laquelle l'absence de celui-ci et corrélativement la castration est comme un châtiment contre l'homme ou la femme perpétré par le père.) Après la découverte que la petite fille en est privée surgit l'angoisse de castration. Si la fille n'a pas de pénis, c'est qu'il lui a été enlevé parce qu'elle s'est rendu coupable. Le garçon, se le reconnaissant, lui aussi, à cause de ses désirs interdits, de peur de perdre son organe qui lui procure autant de plaisir, refoule ses sentiments œdipiens. L'œdipe a une fonction structurante, pas du tout pathologique : en même temps que le garçon renonce à sa mère, il s'identifie à son père, « introjecte son autorité », « emprunte au père la force nécessaire » pour ériger en lui cet obstacle. C'est le complexe d'Œdipe « direct » ou « positif ».

Mais le complexe peut apparaître sous sa forme complète, positive et négative : le garçon adopte à la fois la position féminine tendre envers le père et la position d'hostilité jalouse à l'égard de la mère. Cette double polarité est due à la bisexualité originnaire de tout être humain (bisexualité endémique). Produit de la phase phallique, le complexe d'Œdipe est « détruit » par l'angoisse de castration. Aucune des deux positions n'est plus tenable. Le renoncement promet l'identification : le plus souvent par le renforcement de l'identification primaire au père. C'est ce qui constitue le noyau du surmoi. Le complexe d'Œdipe est donc un procès permettant d'aboutir à la position sexuelle et à l'attitude sociale adulte, de devenir sujet symbolique et sujet désirant. Non surmonté, il constitue « le complexe central de chaque névrose ».

Le complexe d'Œdipe de la fille n'est pas analogue avec celui du garçon, même si chacun a pour premier objet d'amour la mère. La fille aborde la phase phallique avec un investissement intense de son clitoris qui a la même valeur que le pénis pour le garçon. Mais, se reconnaissant castrée, elle sera victime d'une envie du pénis qui peut se résoudre (à la suite de l'équation symbolique pénis=enfant) sous la forme d'un désir d'avoir un enfant. Cette théorie suscite le plus de critique car susceptible de traduire la présentation idéologique de la psychanalyse freudienne du rapport entre les sexes.

Dans *Sur la sexualité féminine* (1931), Freud distingue trois attitudes que la fille peut suivre ayant découvert sa différence : soit elle se détourne de la sexualité, soit elle ne renonce pas à sa masculinité (à la place phallique paternelle : c'est l'œdipe « direct »), soit, et c'est « la voie normale », elle choisit le père comme nouvel objet d'amour (l'œdipe « direct »/ « inversé »). Alors que la castration inaugure le refoulement du complexe d'Œdipe chez le garçon, la fille se voit introduite dans le désir œdipien par la castration, d'où la difficulté de déterminer clairement la disparition de l'œdipe chez la fille.

Lacan n'a pas recours à cette représentation triangulaire de l'œdipe, laquelle ne tient pas compte de son caractère processif ni de l'asymétrie entre la position du père et celle de la mère. Pour lui le principe efficace de l'œdipe tant chez le garçon que chez la fille est le « Nom-du-Père » (aussi le non du père), ou toute « métaphore paternelle » qui permet d'aboutir à un signifié symbolique : le phallus. La fonction de l'œdipe est donc de promouvoir la castration symbolique, l'accès à la fonction symbolique (parler et penser). La castration implique le renoncement de l'enfant à *être* le phallus de la mère et une identification au père qui est supposé de l'*avoir* ou comme dit Lacan : « être ou ne pas être, to be or not to be le phallus ». Ainsi l'objet partiel devient-il un objet définitivement perdu : « l'objet a », instaurant un *manque symbolique* dont le sujet phobique, névrosé ou pervers cherche à sa façon de se défendre. C'est l'échec de l'œdipe qui situe l'impossible au cœur de l'appareil psychique sur lequel se déploie un autre, lié à la matrice du sens. Comme le fait remarquer Julia Kristeva : « l'inadéquation du signifié au signifiant et au référent – ce que Saussure appelle l'« arbitraire du signe ». Cet impossible « se développe en pensée, et l'être parlant investit la pensée comme son objet privilégié. » (*Sens et non-sens de la révolte*)

« de la période de latence à la crise pubertaire »

A partir de la cinquième année commence la période qui met en sourdine les pulsions sexuelles de l'enfant et dure jusqu'à la puberté. L'enfant apprend les exigences de la vie (famille, école, monde). Il gère ses demandes pulsionnelles en fonction du principe de réalité. Ensuite, à la puberté par le développement de la sexualité génitale l'œdipe se réactive : c'est ce qu'on appelle « biphasisme » de la sexualité humaine.

4. CONFIGURATIONS MARGINALES

L'enfant est un « pervers polymorphe » – ce constat freudien met fin à l'idéologie en cours sur l'innocence enfantine. Si l'adulte reste attaché à son enfance, c'est qu'il a recours à des pratiques sexuelles dépassées, refoulées grâce à la normalisation de l'œdipe. Pour poser les choses quelque peu schématiquement, on peut dire que les perversions témoignent d'une impossibilité du sujet de sortir du complexe d'Œdipe. Deux types de mécanismes de défense s'élaborent en raison du complexe de castration : le « déni » ou « désaveu » et la « fixation ».

Le désaveu déclenché par la vue du sexe de la femme porte sur la réalité de la différence sexuelle. L'enfant, abreuvé d'horreur pour ce qu'il a vu et frappant ceci d'un « refus », jette un « voile sur la contradiction entre observation et préjugé » (Freud, 1923). Or, ce voile, au lieu de s'effiloche, peut différemment persister et dans la psychose et dans la névrose : « la névrose ne dénie pas la réalité, elle veut seulement ne rien savoir d'elle ; la psychose le dénie et cherche à la remplacer » (« La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose »). Dans un article sur *Le fétichisme* (1927), Freud met en évidence un comportement possible devant le sexe mutilé. A la place vacante, le fétichiste délègue un « substitut », un fétiche qu'il s'est créé « afin de détruire toute preuve d'une possibilité de castration, et pour échapper ainsi à la peur de cette castration ». Selon la psychanalyse post-freudienne, ce processus, y compris le compromis que représente l'objet fétiche, pourrait être perçu comme un mécanisme de défense, développé à l'endroit de la réalité perçue. Le statut du fétiche s'avère ambivalent, en ce qu'il représente à la fois le désaveu et l'affirmation de la castration. C'est cette ambivalence qui fonde la scission du moi entre un savoir et un supposé non-savoir. Ainsi, le fétiche permet-il à l'enfant de maintenir son monde infantile et, par là, son identification précœdipienne.

Un autre type de processus de défense, la fixation, participera, elle aussi, à l'organisation perverse du sujet. Selon Freud une « représentation de la femme au pénis » (mère phallique), laquelle « se fixe », fait que l'homme, qui est « incapable de renoncer au pénis chez son objet sexuel » devient homosexuel et cherche « ses objets sexuels parmi les hommes ». Or, la femme réelle, dans la mesure où elle est mutilée, et à la différence du fétichiste, « demeure pour lui impossible comme objet sexuel », voire provoque « de l'horreur au lieu du plaisir ».

Les pathologies en art intéressent particulièrement les psychobiographes qui cherchent et trouvent l'origine pathogène dans la vie de l'auteur. D'une perspective différente, Julia Kristeva accorde une importance particulière à la non-reconnaissance de l'échec de l'œdipe dans la mesure où c'est elle qui préside à la sublimation artistique conçue comme « reconduction de la révolte » (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996).

II. PSYCHANALYSE ET LITTÉRATURE

1. FREUD ET LA LITTÉRATURE

Pour Freud la littérature constitue un vaste terrain d'expérimentation, mais la place qu'elle occupe dans sa relation avec la psychanalyse paraît plus complexe et plus ambiguë qu'on ne le pense en général. Soit elle inspire la psychanalyse en lui fournissant d'authentiques modèles psychiques (c'était le cas du complexe d'Œdipe, du narcissisme, du masochisme et du sadisme), alors l'œuvre littéraire anticipe sur la théorie psychanalytique. Soit l'appel à la littérature ne vient qu'après-coup, ultérieurement à la découverte théorique. Dans ce cas-là la littérature sert à vérifier, à confirmer le fonctionnement des thèses déjà élaborées, les textes n'étant que des exemples, des occasions d'*appliquer* une science à des objets qui lui sont extérieurs.

Cette interrogation chronologique apparemment insignifiante en vue de préciser un « avant-la-lettre » et un « après-coup » dans cette relation hiérarchique et de domination entre littérature et psychanalyse (Marini parle d'une « inféodation de l'œuvre littéraire au savoir psychanalytique ») vont prendre une dimension critique avec le projet de « la littérature appliquée à la psychanalyse », lancé par Pierre Bayard. Celui-ci dénonce la participation réciproque des deux disciplines l'une de l'autre (sans pour autant mettre en cause l'inspiration littéraire dans la découverte d'un certain nombre de concepts analytiques), en suggérant que le mouvement est plutôt « à sens unique », menant de la théorie constituée vers la critique.

« la norme et le prototype de l'anomalie » : Œdipe avec Hamlet

Freud reconnaît dans *Œdipe-roi*, la tragédie de Sophocle, la réalisation explicite des désirs inconscients qu'il voit à l'œuvre de façon insistante dans les associations de ses patients et les siennes propres. Ces désirs amoureux et hostiles à l'égard des parents s'avèrent repérables c'est grâce au mécanisme qui fait retourner le refoulé sous forme d'éléments réitérés, car l'inconscient « parle » – ou pour mieux dire avec Bellemin-Noël : « *ça ressasse* (des variations sur un scénario immuable) et *ça effectue* (une répétition atténuée de l'hallucination primitive) ». C'est donc Œdipe, le signifiant par excellence de « l'œdipe », qui apprend à Freud ce que ça veut dire : « Dans Œdipe, les fantasmes-désirs sous jacents de l'enfant sont mis à jour et sont réalisés comme dans le rêve » (*L'Interprétation des rêves*). A trouver un « paradigme mythique », Freud passe du registre personnel au registre collectif et pose l'universalité du désir. Cet « invariant universel » opère comme une « image médiatrice », « un langage commun » entre « le passé de Freud et le présent de Freud » (Starobinski). Voire, transposé, il modèle toute relation réflexive et cautionne toute compréhension.

Reprenons avec Jean Starobinski qui préface le livre de Jones (*Hamlet et Œdipe*) le mouvement de la compréhension freudienne :

- Moi, c'est comme Œdipe.
- Œdipe, c'était donc nous.
- Hamlet, c'est encore Œdipe mais refoulé.
- Hamlet, c'est le névrosé, l'hystérique dont j'ai à m'occuper quotidiennement.

Alors que Sophocle semble anticiper sur la théorie freudienne, Hamlet que Freud mentionne immédiatement après Œdipe dans *une lettre à Fliess en 1879*, doit son interprétation à

« l'œdipe » : « dans Hamlet, ils [les fantasmes-désirs] restent refoulés, et nous n'apprenons leur existence tout comme dans les névroses que par l'effet d'inhibition qu'ils déclenchent. » Autrement dit : alors que la tragédie d'Œdipe est « la profondeur même », une « plénitude » de symbole, la norme, car n'ayant pas d'inconscient, « il est notre inconscient », le cas de Hamlet, qui incarne « le prototype de l'anomalie », témoigne d'une sortie ratée de la phase œdipienne. Si Hamlet, souhaitant tuer son père tout comme son meurtrier réel, n'arrive pas à le faire, c'est qu'il se reconnaît en ce dernier : « l'horreur qui devrait le pousser à la vengeance est remplacée par des remords, des scrupules de conscience », bref par l'hystérie.

L'analyse de Starobinski met au grand jour que, écrite après la mort de son père, *L'Interprétation des rêves* est l'équivalent symbolique de *Hamlet*, écrit également après la mort du père de Shakespeare : « Freud est un Shakespeare qui s'est analysé ». Cette implication personnelle dans l'interprétation posera pour la critique littéraire le problème de la relation de l'œuvre à son auteur.

« la psychanalyse appliquée »

Dans sa première étude consacrée à la littérature (*Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, 1907), Freud souligne la performance de la connaissance artistique « en matière de psychologie » dans la mesure où l'écrivain est à même de « puiser à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la science ». Aussi Freud dote-t-il l'écrivain, tout comme les paranoïaques, les primitifs et les personnes superstitieuses d'une capacité à l'intuition (que Sarah Kofman appelle « savoir endopsychique ») favorisant « un accès direct à des phénomènes dont les scientifiques n'ont connaissance que par des voies longues et détournés » (Bayard, 2004). Seulement l'écrivain ne sait pas son savoir, il n'en sait rien pour la simple raison que celui-ci reste inconscient. D'où résulte l'ambiguïté à l'égard de la littérature qui pour comprendre ce dont elle est le dépositaire a besoin d'une médiation scientifique. « Ainsi – conclut Bayard – l'écrivain ressemble-t-il à un messenger qui transporterait des lettres dont il ignore le contenu. »

Dans sa lecture de l'œuvre de Jensen, Freud se mettant dans la continuité directe de son *Interprétation des rêves* suit sa thèse sur l'homologie entre l'œuvre littéraire et le rêve, tous les deux résultant d'un travail d'élaboration du matériau psychique. Il ne soumet à examen que le récit du rêve (« le rêve attribué par le romancier à leurs personnages imaginaires ») et le replace dans l'ensemble pour retrouver à travers les fantasmes et les délires du protagoniste, Norbert Hanold, la « motivation érotique inconsciente ». Interpréter un texte littéraire, c'est découvrir derrière le contenu manifeste un contenu latent (d'où aussi le parallélisme entre la critique littéraire et la psychanalyse) sans oublier que ce dernier n'est pas « une seule idée », mais un « tissu d'idée ». Les « principaux traits du rêve » ainsi relevés, il faut les intégrer « à la trame du récit » en découvrant « le plus de détails possible sur la vie extérieure du rêveur ».

Avec *La création littéraire et le rêve éveillé* (1908) (*Essais de psychanalyse appliquée* 1906-1923), Freud élargit non seulement le domaine d'application de sa théorie sur l'ensemble des fantasmes, mais il change aussi d'optique dans la mesure où du texte il passe à la biographie, du personnage de fiction à l'écrivain, mettant ainsi en relation « vie » et « œuvre ». Pour ce faire, il assimile le « rêve » avec le « rêve éveillé ». L'artiste est pareil à un enfant qui joue et qui rêve, la création littéraire étant « la continuation et le substitut du jeu enfantin d'autrefois ». Autrement dit : l'écrivain qui s'adonne à ses « rêveries diurnes », à sa « fantaisie », à ses « fantasmes », met son désir inconscient en scène. Grâce aux techniques artistiques, il réussit à atténuer et par là même à rendre supportable, voire plaisant ce dont la vue directe est impossible et inadmissible. Pour ce qui est du lecteur, l'œuvre produit sur lui des « effets d'affect », une sorte de partage particulier (n'est-ce pas le transfert analytique) que Freud appelle « communication

transnarcissique ». L'identification avec le héros suppose une reconnaissance dans les désirs refoulés ou dans l'adhésion au « roman familial ». Cette identification est la prime de plaisir que le lecteur cherche à avoir. Quand Freud déplie le noyau fantasmatique, il s'aperçoit qu'un désir présent organise toute une histoire et « esquisser une image de l'avenir sur le modèle du passé ». Aussi cet aspect temporel permet-il de comprendre le mécanisme de la scission du moi de l'auteur en divers personnages, autant de « moi partiels ». Voici comment Freud relie les trois temps du désir au fantasme actuel: « Un événement intense et actuelle éveille chez le créateur le souvenir d'un événement d'enfance ; de cet événement primitif dérive le désir qui trouve à se réaliser dans l'œuvre littéraire. »

C'est dans *Le thème des trois coffrets* (1913) qu'il inaugure la lecture structurale consistant à « superposer » des textes. Il compare deux scènes, « l'une gaie, l'autre tragique », du *Marchand de Venise* et du *Roi Lear* pour les confronter à d'autres épisodes mythologiques (le choix de Paris, les trios que forment Psyché et Cendrillon avec leurs deux sœurs). Il arrive à la conclusion que des trois *imagos maternelles* qu'incarnent les trois sœurs – « la génératrice, la compagne et la destructrice » ou bien « la mère elle-même, l'amante que l'homme choisit à l'image de celle-ci et, finalement, la Terre-Mère, qui reprend à nouveau » – la plus fascinante est celle qui incarne la Mort. Freud dans cette analyse ne cherche point à tenir compte de l'unité du texte. Il ne s'acharne qu'à interpréter les passages énigmatiques, incompréhensibles.

A part le complexe œdipien fournissant à Freud une grille interprétative dans les cas étudiés, il faut faire remarquer l'efficacité d'un autre motif également dégagé dans nombre de textes analysés, profondément lié à l'œdipe : la castration. C'est en effet elle qui structure selon Freud le récit de *L'Homme au sable* de Hoffmann, un texte qui expose l'objet même de la psychanalyse en ce qu'il met en évidence que « l'adulte ne se défait jamais tout à fait de l'enfant qu'il fut ». L'inconscient, c'est le lieu (de l') autre, s'avère susceptible de donner sens à nos impressions de familiarité curieusement angoissante, à nos « déjà-vu » : ce sentiment d'« unheimlich » se produisant au moment où la frontière entre l'imaginaire et la réalité s'efface est une reformulation de la crainte de castration (représentable par des substituts symboliques tels la crainte d'être aveuglé, ou chez Tournier, dans *Le roi des Aulnes*, par une scène de décapitation).

*

Les disciples de Freud, psychanalystes et/ou critiques littéraires, ont suivi les pistes frayées par le maître. Dans les parties qui suivent, nous étudierons certaines méthodes critiques sans pour autant défier l'exhaustivité qui s'avérera forcément une impossibilité vue la prolifération des écoles et la diversité des théories psychanalytiques (freudienne, lacanienne, jungienne, kleinienne, etc.). On ne se trompera pas trop en affirmant qu'autant de lectures d'inspiration analytique, autant de méthodes. Qui plus est, c'est la singularité qui décide pour ou contre telle ou telle méthode, c'est au moins ce qui est de règle aujourd'hui. La critique psychanalytique « classique » cherche au contraire à mettre de mieux en mieux au point le fonctionnement théorique du modèle, c'est-à-dire le paradigme freudien. Pour poser quelque peu schématiquement la traversée effectuée par la critique psychanalytique, on dirait qu'elle est en déplacement perpétuel : d'abord centré sur l'auteur pour constater chez lui la présence des figures obsessionnelles et des traumas qui en sont responsables, ensuite avec une orientation nettement structuraliste un déplacement s'opère vers le texte, passant son auteur sous silence, pour arriver finalement avec les pré-supposés post-structuralistes à l'idée d'un décentrement absolu censé remettre en doute l'interprétation même, geste qui conduira forcément à l'idée de la disparition de la psychanalyse. A dire le vrai : la traversée s'avère conduire de l'« application » à la « création ». La création de soi comme

théorisation qui sert comme le fait remarquer Pierre Bayard à dissimuler « la souffrance psychique dont peu de théoriciens acceptent de parler et contre laquelle la théorie est construite et sans cesse remaniée, comme un filet fragile de protection, toujours sur le point de se déchirer » (Bayard, 2004, 165).

III. CRITIQUE LITTÉRAIRE D'INSPIRATION PSYCHANALYTIQUE

I. DU CÔTÉ DE L'AUTEUR

1. La psychobiographie

La psychobiographie étudie les influences inconscientes que la vie de l'écrivain a exercées sur son œuvre. Elle vise le créateur, en tenant compte de l'histoire de sa personnalité, de son enfance, des difficultés personnelles qu'il a rencontrées et ses traits pathologiques. Marie Bonaparte, disciple de Freud, entreprend la lecture des œuvres de Edgar Poe, (*Edgar Poe, étude psychanalytique*, 1933) en s'appuyant sur la conception freudienne du rêve, et elle fait surgir grâce à cette lecture deux figures, celle de la Mère (qui est morte prématurément) et celle de sa femme, Virginia, morte, elle aussi, jeune, susceptibles de traduire la névrose de Poe notamment autour de la nécrophilie. Voici sa façon de procéder qui est à contester : elle reconstitue d'abord une sorte de biographie de l'auteur pour considérer ensuite ce matériel comme qui authentifie et autorise l'enquête menée. Parallèlement, d'autres disciples français de Freud, surtout des psychiatres se sont penchés sur des cas pathologiques, pour illustrer les enjeux d'une approche psychobiographique d'un écrivain. Ainsi René Laforgue, qui se met dans une perspective clinique pour décrire la maladie de Baudelaire (*L'Échec de Baudelaire*, 1931). Ou Jean Delay qui s'appuyant sur les observations et les confidences de Gide cherche à déterminer les conditions de possibilité de la création artistique (*La Jeunesse d'André Gide*, 1956). Un autre psychobiographe psychanalyste, Jean Laplanche, coauteur du *Vocabulaire de la psychanalyse* avec J.-B. Pontalis, s'intéresse à la folie et cherche les signes de reconnaissance de la future folie de Hölderlin dans ses textes d'où il tire la figure du Père qui est à l'origine de la schizophrénie de l'auteur d'*Hypérion*. Il nomme l'application de la doctrine psychanalytiques à d'autres domaines esthétiques : « la psychanalyse hors les murs ».

C'est Dominique Fernandez qui dans son « Introduction à la psychobiographie » reprend les enjeux et les principes de la psychobiographie d'une perspective critique. Ainsi la psychobiographie doit « étudier l'interaction entre l'homme et l'œuvre, et leur unité saisie dans ses motivations inconscientes. » Mais à cet homme on n'a accès que par l'œuvre. Le psychobiographe ne dit plus « tel homme, telle œuvre, mais bien : tel enfant, telle œuvre », car l'œuvre sort de « l'expérience infantile ». S'il doit connaître la vie de l'artiste ce n'est que pour reconnaître « la solidarité profonde qui unit la vie d'un homme et sa production artistique ».

2. La psychocritique

La psychocritique qui cherche à révéler la personnalité inconsciente d'un écrivain à travers ses œuvres est une méthode plus centrée sur l'approche littéraire qu'est la psychobiographie, pratiquée surtout pas des spécialistes de la clinique psychiatrique. Cette méthode est élaborée par ce « lecteur passionné », Charles Mauron (1899-1966) qui met au point sa méthode au fil des années dans des ouvrages consacrés entre autres à Mallarmé, à Racine, à Nerval (*Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, 1950 ; *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, 1957 ;

Psychocritique du genre comique, 1964 ; *Le Dernier Baudelaire*, 1950) pour l'exposer de façon méthodique dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (1963), dont voici les quatre temps :

1^{er} temps : la superposition des textes

La situation analytique basée sur l'association libre et l'écoute flottante est à la base de la méthode de Mauron qui avec la superposition des œuvres les unes sur les autres arrive à révéler des relations « intertextuelles » (une intertextualité avant la lettre) dès lors inédites, passées inaperçues. La superposition n'est pas une comparaison. Celle-ci porte, selon Mauron, sur des contenus conscients et volontaires, relevant par conséquent du ressort de la critique classique. Une superposition doit au contraire « brouiller » les contenus conscients de chaque texte superposé, et affaiblir les uns par les autres, c'est ce qui pourra faire apparaître des relations dès lors inaperçues, plus ou moins inconscientes. Les textes superposés constituent, pour dire avec Mallarmé, un « miroitement en dessous », ce serait l'autre texte, celui de l'inconscient. Ce qui est ici à l'œuvre c'est la première topique freudienne : Ics/Pcs/Cs. Car la superposition est prometteuse des « réseaux d'associations » structurant les textes, censées faire émerger des images obsédantes et involontaires. Celles-ci sont « les noyaux inconscients qui affleurent dans les textes à la fois comme forme et comme contenu » (Bellemin-Noël, 1996, 63).

2^e temps : les figures et les situations dramatiques

A travers l'œuvre du même écrivain on recherche comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements ou structures révélés par la première opération. On s'aperçoit vite que ces structures dessinent des « figures » et des « situations dramatiques ». Ainsi se combinent l'analyse des thèmes, celle des rêves et des métaphores. C'est dans le domaine de la poésie que les superpositions offrent des résultats particulièrement intéressants. *Des métaphores obsédantes* étudie entre autres quatre poètes, dont Mallarmé, que Mauron savait par cœur. En voici les figures retenues :

« Nous avons vu surgir chez Mallarmé l'image de la danseuse, dans Baudelaire celle de l'être rendu vulnérable par le poids de sa Chimère, chez Nerval celle d'un duel à mort avec le double pour la possession de la mère, chez Valéry, enfin, l'image de la dormeuse angoissante. [...] Les superpositions font apparaître de véritables obsessions structurelles ; les associations de figures remplacent les associations d'idées, et l'on s'avise bientôt que tout personnages de quelque importance représente une variation d'une figure mythique profonde. » (pp. 194-196)

Bellemin-Noël remarque avec justesse que le psychocritique ne pourra jamais accéder à la parole de l'inconscient car « il analyse son propre réseau, avec l'image centrale que lui-même a mise à cette place. » (Bellemin-Noël, 1996, 65.)

3^e temps : le mythe personnel

Il est « l'expression de la personnalité inconsciente ». C'est la formation fantasmatique où se résume la personnalité de l'artiste. Écoutons Mauron :

« Dans chaque cas, et quel que soit le genre littéraire, l'application de la méthode révèle la hantise d'un petit groupe de personnages et du drame qui se jouent entre eux. Ils se

métamorphosent, mais on les reconnaît et l'on constate que chacun d'eux, déjà, caractérise assez bien l'écrivain. [...] Singularité et répétition créent des figures caractéristiques. [...] Leur groupement compose le mythe personnel.

On pourrait se contenter de cette définition empirique, nommer « mythe personnel » le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres. Mais ne serait-ce pas demeurer déjà en deçà de nos propres résultats ? Nous avons vu comment se forment ces figures mythiques. Elles représentent des « objets internes » et ne se constituent pas identifications successives. L'objet extérieur est intériorisé, devient une personne dans la personne ; inversement, des groupes d'images internes, chargées d'amour et de haine, sont projetées sur la réalité. Un incessant courant d'échanges peuplent ainsi l'univers intérieurs, noyaux de personnalité qui sont ensuite plus ou moins assimilés, intégrés dans une structuration totale. [...] Chaque figure ne peut représenter qu'un moi ou quelque aspect du surmoi ou de l'id ; cependant, le nombre des combinaisons demeure pratiquement infini, et leur qualité, imprévisible. » (pp. 209-210)

Pour Mauryon, le mythe personnel a une histoire : une genèse et ses avatars. Ce qui apparaît pour certains la force de Mauryon (défiant la loi-vérité universelle de la psychanalyse pour rester dans le singulier), est considéré par d'autres comme une faiblesse (imaginer une « évolution » de la personnalité inconsciente, c'est aller à l'encontre de l'enseignement de Freud, pour qui l'inconscient, fixé à l'âge de l'œdipe, est immuable, c'est le comportement de surface qui change).

4^e temps : vérification par la biographie

C'est l'opération qui permet de mettre à l'épreuve à partir de la vie de l'auteur l'interprétation du mythe personnel et de la personnalité inconsciente de l'écrivain. Mauryon se propose de « contrôler » le mythe personnel en comparant l'œuvre et la vie vécue par le « Moi social ».

Selon Jean Bellemin-Noël « la psychocritique occupe une place intermédiaire entre deux voies d'approche divergentes » : entre celle qui se réclame de l'Auteur (psychobiographie) et celle tournée vers le texte. Mauryon est en marche vers les approches qui se préoccupent du texte et du lecteur plus qu'à l'auteur : partant des réalités textuelles (Moi créateur) Mauryon rejoint la réalité de la vie (Moi social) pour soutenir l'homme dans ses fantasmes inconscients.

1. la textanalyse de Jean Bellemin-Noël

La textanalyse qui trouve également ses origines dans la pratique freudienne (l'étude sur Gradiva) opère dans les années 70 un renversement au sein de la critique psychanalytique en cours en ce qu'elle se propose d'« interpeller les œuvres comme si elles étaient elles-mêmes des sujets ». Lorsque Bellemin-Noël affirme que la critique littéraire au lieu de s'intéresser à l'âme secrète de l'auteur (comme le font la psychobiographie et la psychocritique) ne doit « prendre en considération que l'auteur devenu texte » (*Psychanalyse et littérature*, 1978), il s'inscrit nettement dans une perspective plus large du structuralisme, lequel se réclame de « la mort de l'auteur » au profit de la remise en perspective théorique de la lecture.

La cristallisation de la méthode appelée « textanalyse » passe par des notions opératoires – à « l'inconscient du texte » succédera le « travail inconscient du texte » jugé préférable – susceptibles de mettre au grand jour le problème que rencontre cette critique et son hypothèse de départ. D'une part il est question de comprendre ce que la textanalyse entend par « texte », ce prétendu lieu exclusif de l'investigation critique. D'autre part, il s'agit de remettre en perspective le dynamisme liée à l'inconscient que l'on a souvent tendance à imaginer à la suite de son « absence » comme quelque chose d'inopérant. Au contraire, l'inconscient travaille : « il n'est qu'un travail, une force de déformation, une omniprésente transférence – que chacun rêve sur le mot » (*Vers l'inconscient du texte*, 1979).

Pour ce qui est du texte, il convient de distinguer le texte, non lu, non écouté, servant de matière à l'analyse du texte devenu un lieu de transférence entre « l'inconscient énonciateur (aboli) de l'écrivain » et de « l'inconscient énonciataire (du lecteur) ». Le texte « est ce qu'un écrivain publie comme tel, qu'il s'agisse d'un vaste ensemble d'écrits romanesques (*À la recherche temps perdu*), d'une pièce de théâtre ou des différents poèmes ou contes que rassemble un recueil ». Il est à prendre dans son autonomie singulière due à l'« unité de conception et de rédaction ». Or, tout texte est travaillé par des forces inconscientes non seulement repérables mais à décrire aussi. C'est la tâche de la critique, de reconstruire ce discours qui est le discours du désir (un noyau de fantasme) et cela « sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que nous apportent ses autres œuvres » (*Vers l'inconscient du texte*). Dans cette perspective la lecture devient un acte de création : le lecteur « co-écrit » le texte de l'écrivain en se mettant « à l'écoute » du texte.

En effet, tout comme dans l'analyse, un transfert, ou pour mieux dire un « auto-transfert » surgit entre le texte et le lecteur : « on perçoit ou on recrée en soi, on revit peu à peu des fantasmes, des stades, des figures » répertoriés par la doctrine de la psychanalyse. Il est évident que dans ces conditions – pour reprendre le titre de son livre de 1985 – « l'auteur est encombrant ». Dépaysé, il se voit congédié de sa propre création, pour céder sa place à un lecteur spécialisé qu'est le critique littéraire.

Dans une étude récente (« Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique »), Bellemin-Noël précise le double travail auquel le critique doit procéder. « Une fois son déchiffrement effectué, le critique doit « rechiffrer » ce qu'il a découvert », ce dernier consistant à « revoiler » son texte à la suite d'un travail de style par des figures de revoilement : « la prétérition (qui est en rhétorique ce que la dénégation est dans l'inconscient) ; le désamorçage (opéré par litote, euphémisme, astérisme, réticence, dubitation, délibération, etc.), le renversement (antiphrase, ironie) ». Une telle écriture-critique s'élaborant à deux temps demande d'abord de la rigourosité et de la méthode, pour cacher, ou avec la néologie de Bellemin-Noël « révécrire »

ensuite ce qu'il a découvert par un acte qui fait évaluer l'œuvre critique avec la création de l'écrivain. Seul un texte né de cette rencontre transférentielle soit à même de susciter l'attention du lecteur : « l'inconscient qui se mobilise dans la relation entre le critique et le texte va encore « travailler » entre le critique et son lecteur ». Cette « relance d'inconscient » est le signe de « l'avènement du vrai », l'unique possibilité de « valider » le travail du critique. On s'aperçoit qu'avec ce recadrage sur l'acte de lecture, J. Bellemin-Noël jette les bases d'une esthétique particulière avec au centre le critique pour qui interpréter un texte, c'est « s'entremettre » ou « s'entre-prêter » : se mettre entre le texte et le lecteur (substituant par cette entremise à la trichotomie classique de l'auteur-texte-lecteur une autre inédite du « texte-critique-lecteur »).

Parmi les innombrables « explorations » menées par Bellemin-Noël, l'une des plus saisissantes est l'essai consacré aux *Trois contes* de Flaubert, intitulé, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, publié dans la collection lancée en 1990, « Le texte rêve » où le quatrième conte est celui rêvé par Bellemin-Noël, ou pour mieux dire : « c'est celui que rêvent les trois autres, celui que rêve *Trois contes* ». Ce conte « surnuméraire » est comme le « pion surnuméraire » de la structure : lieu d'une « auto-transfert » ou d'une « réécriture », le quatrième conte est celui à partir duquel la trilogie des trois autres se laisse comprendre. Bellemin-Noël part de l'hypothèse selon laquelle les contes mettent en place une régression, en racontant à l'envers l'histoire du sujet désirant. Ainsi aux trois contes correspondent les trois stades du développement psycho-sexuel de l'enfant : l'oralité, l'analité et la génitalité. A chacun des stades un type particulier de père est lié : au Père Imaginaire de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » le stade génital, au Père Symbolique d'« Un cœur simple » le stade anal et au Père Castré de « Hérodiade » le stade oral.

2. Du « roman familial » au « roman parental »

Dans le domaine de la psychanalyse du texte, il convient de présenter l'entreprise de Marthe Robert qui dans son ouvrage *Romans des origines et origines du roman* (1972) cherche à montrer comment le roman en tant que genre littéraire prend son origine dans un scénario psychique identifié par Freud sous le nom du « roman familial ». Le roman familial est un récit fabuleux, un fantasme inventé par l'enfant qui doit supporter la déception éprouvée lorsqu'il est amené à se détacher de ses parents. Freud rappelle qu'il s'agit d'une « forme de fiction élémentaire, consciente chez l'enfant, inconsciente chez l'adulte normal et tenace dans de nombreux cas de névrose » à structure similaire, avec décor et personnages identiques. Cette fable biographique refoulée comporte deux scénarios, celui de « l'enfant trouvé » et celui du « bâtard ». Repérable dans chaque roman, ce scénario permet de définir les romans car il révèle « l'origine psychique du genre ». Selon Marthe Robert il n'existe que deux options pour faire un roman : selon le modèle du Bâtard réaliste « qui seconde le monde tout en l'attaquant de front », tels Balzac, Hugo, Sue, Tolstoï, Dostoïevski, Proust, Faulkner, Dickens ; et selon le modèle de l'« Enfant trouvé » « qui, faute de connaissance et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie », et crée un autre monde : tels Cervantès, Cyrano de Bergerac, Hoffmann, Jean-Paul, Novalis, Kafka, Melville. Les uns imitent Dieu, les autres sont Dieux eux-mêmes. En effet, Marthe Robert ne fait aucune allusion à la vie de l'auteur – sauf chez Flaubert où elle reconnaît à l'œuvre la scène primitive dans les *Mémoires d'un fou* – ; pour elle « lire un texte c'est dégager une typologie freudienne » (Tadié, 1987, 152).

Dans *Il était deux fois Romain Gary* (1990), Bayard prolonge les intuitions de Freud et propose un ajustement au paradigme freudien du roman familial avec l'invention de ce qu'il appelle : « roman parental », « la présentation que les parents se font, plus ou moins consciemment sur l'avenir de leurs enfants, représentations qui influent sur la vie de ceux-ci » (Bayard, 2004, 159,

n. 2). C'est en effet la mère de Romain Gary qui anticipe sur l'avenir de son fils auquel il ne pourra pas échapper.

3. La sémanalyse : en-deçà et au-delà du texte

Contemporaines de la déconstruction derridienne, les recherches sur la sémanalyse s'inscrivent dans une perspective critique dans la mesure où elles cherchent à mettre en place une « nouvelle sémiotique » susceptible de décrire un « espace autre » – « espace paragrammatique » – que le langage poétique ouvre, car susceptible de frayer « un passage constant du signe au non-signé, du sujet au non-sujet » (*Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, 1969). À suivre l'impacte de la psychanalyse (« ça parle »), les présupposés de l'arbitraire et de la linéarité du signe saussurien apparaissent comme caducs. L'objet de la sémanalyse sera donc ce texte multiple qui ne cesse de produire du signifiant. Pour conceptualiser cette hétérogénéité des représentations verbales et infraverbales, Kristeva met à l'œuvre deux types de texte : le « phénotexte » qui est structurellement clos, le niveau du texte accompli (l'objet par excellence de la sémiotique), et le « génotexte », le niveau où le texte est produit, « généré », donnant lieu à un double engendrement : de celui du tissu de la langue et de celui du « sujet ». Le texte théâtralise ce procès du sens (c'est la *signifiance*) tout comme le procès du sujet.

Dans *Révolution du langage poétique* (1974) Kristeva élabore les registres du « sémiotique » et du « symbolique » ; le sémiotique désignant « ce fonctionnement logiquement et chronologiquement préalable à l'instauration du symbolique et de son sujet ». C'est une « étape » ou une « région » qui se lie aux pulsions, aux affects énergétiques parcourant le corps qui articulent ce que Kristeva appelle à la suite de Platon : une *chora* (réceptacle, rythme, amorphe fournissant « un siège à toutes choses qui ont un devenir » (Platon, *Timée*). D'où les connotations maternelles archaïques lesquelles sont « occultées » par l'arrivée de la signification. Le symbolique est ce registre du signe et du « sujet thétiq ue » (passé par le miroir et la castration), celui du « jugement » et de la « phrase ».

Le cadre théorique d'une sémiotique analytique ainsi mis en place, les ouvrages ultérieurs, tout d'abord *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), étudient à partir des « discours et des comportements « limites » (*borderlines*) » les modalités possibles du passage du sémiotique au symbolique. Kristeva ne cesse d'insister sur le rôle que la sublimation artistique joue dans l'intégration de ce qui par définition est « jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » car abject. L'abjection qui se comprend comme une « des violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant » tire le sujet « vers là où le sens s'effondre ». L'abject (cadavre, souillure, dégoût alimentaire) signale « la fragilité de la loi » que la société (ou sur un plan individuel le Surmoi) instaure. Par conséquent, tout « ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » s'avère perturber une identité, un système, un ordre. On voit à l'œuvre la portée sociologique et morale de ce registre de « l'entre-deux » sur lequel s'élève toute notre culture judéo-chrétienne. L'abjection est « immorale » et non pas « amoral e » d'une révolte libératrice. C'est « une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit », c'est « Auschwitz ». Mettant à l'épreuve « les pouvoirs de l'horreur » chez des auteurs de la « grande littérature » – Bataille, Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka et Céline – Kristeva nous apprend ceci : « si l'on imagine l'expérience du manque lui-même comme logiquement préalable à l'être et à l'objet – à l'être de l'objet –, alors on comprend que son seul signifié est l'abjection, et à plus fort raison l'abjection de soi. Son signifiant étant ... la littérature. » (13) La littérature ne résiste pas, au contraire, elle dévoile l'abjection par « la Crise du Verbe ».

Dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987) la matière investie n'est plus exclusivement littéraire (Nerval, Duras, Dostoïevski). Pour élaborer la structure mélancolico-dépressive, Kristeva fait aussi appel aux cas de ses patientes (« Figures de la dépression féminine »). Le mélancolique est celui qui est hanté par la Chose qu'il a perdue, cet Autre de lui-même qui lui est à la fois propre et impropre, haï et désiré. « La Chose – reprend ici Kristeva l'image de Nerval – est un soleil rêvé, clair et noir à la fois. » L'identification primaire avec « le père de la préhistoire individuelle » (ce père n'a rien à voir avec le père œdipien, père de la loi) est la clé de toute identification ultérieure. Si cette identification n'a pas eu lieu, rien n'assure les autres identifications, symboliques, « à partir desquelles la *Chose érotique* serait susceptible de devenir un *Objet de désir* captivant et assurant la continuité d'une métonymie du plaisir. » (23) C'est ce qui explique pourquoi le mélancolique est étranger au monde, tout comme au monde du langage (dénî du symbolique). C'est encore l'art – la sublimation artistique – qui, grâce à des « mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques » décomposant et refaisant les signes, devient « le seul « contenant » qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose » (24).

Toujours sensible à la révolte ('68, Tel Quel, marxisme, maoïsme), Kristeva envisage dans *Sens et non-sens de la révolte* (1996) les possibilités d'une « culture-révolte », « la culture comme révolte » dans notre société d'aujourd'hui où culture et art sont menacés, submergés par la « culture-show ». Cette interrogation se fait dans le sillage de la pensée freudienne de la révolte avec au centre Œdipe, l'emblème de la révolte sur un plan individuel et phylogénétique à la fois. A étudier la révolte sous ses trois formes comme « transgression de l'interdit », comme « répétition, perlaboration, élaboration » et comme « déplacement, combinatoire, jeu », avec Aragon, Sartre et Barthes comme interlocuteurs, ceux-ci illustrant « les avancés et les impasses » de la révolte au 20^e siècle, Kristeva arrive au constat quelque peu pessimiste : si révolte peut encore avoir lieu, ce n'est que dans l'expérience analytique et dans l'expérience littéraire, l'une comme l'autre sont à même de révéler ce « futur antérieur » dont parle Mallarmé, ce virtuel de révolte propice à opérer le dépassement du « texte » sémiotique. *Sens et non-sens de la révolte* semble donc s'inscrire en ligne droite de l'expérience proustienne de l'art que Kristeva expose dans son livre sur Proust (*Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire* (1994).

IV. CRITIQUE DE LA CRITIQUE

L'universalité reconnue de l'inconscient implique que le même conflit psychique est à l'œuvre dans toutes ses formations : rêve, lapsus, symptômes, création artistique. Aussi cette efficacité de l'œdipe est-t-elle paradoxalement la source de son inefficacité dans la mesure où la critique d'inspiration psychanalytique, en tant que « critique du sens » opère forcément selon le paradigme de l'herméneutique. Qu'elle soit donc tournée vers l'auteur (psychobiographie) ou vers l'« inconscient du texte » (textanalyse), l'interprétation se révèle comme une reconstitution d'une « ligne de cohérence » dans une double visée « épistémologique » de comprendre et de se comprendre ; et on sait pertinemment que c'est l'autre (Autre) qui détient la clé de cette compréhension.

Or, dès son apparition, les objections n'ont pas manqué contre la critique psychanalytique : elle exclut l'influence de ce qui est rationnel, elle réduit l'auteur à un « cas pathologique », elle adopte une position dominante, incarnant le lieu du savoir. Julien Gracq dénonce le systématisme de tous ceux qui n'appréhendent le texte qu'à travers des grilles de lecture toutes faites : « Psychanalyse littéraire — critique thématique —, métaphores obsédantes, etc. Que dire à ces gens, qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure? » (Lettrines, p. 55).

Liée aux projets de la déconstruction philosophique, des interrogations se font jour mettant en doute non pas les présupposés de la psychanalyse freudienne (l'impacte de l'inconscient) – ce serait un rejet global clair et net, mais plutôt son application universelle et par Freud et avec lui par toute critique d'inspiration psychanalytique.

1. Le projet de la schizo-analyse

Pour situer la critique de la psychanalyse déjà entamée par Gilles Deleuze dès *Logique du sens* (1969), critique qui se radicalise avec l'arrivée de Félix Guattari dans la série des ouvrages écrits « à deux » (*L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie 1*, 1972 ; *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, 1980 ; *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991), il faut tenir compte du contexte politique et social – Mai 68 – dans lequel ce projet s'inscrit. Ce contexte favorise la critique de la perspective freudo-marxiste. Au lieu de vouloir réconcilier l'économie politique avec une économie libidinale ou désirante, Deleuze et Guattari affirment « qu'il n'y a qu'une seule économie et que le problème d'une véritable analyse anti-psychanalytique est de montrer comment le désir inconscient investit les formes de cette économie. » (*Cinq propositions sur la psychanalyse*)

On peut récapituler les arguments de Deleuze et de Guattari contre la psychanalyse ainsi :

- la psychanalyse réduit l'*Ics* parce que selon elle il y a toujours trop de désir, au contraire il faut produire de l'*Ics* parce que du désir, il n'y en a jamais assez ;
- l'*Ics* n'est pas une scène de théâtre, c'est une usine qui produit ;
- la psychanalyse est une machine automatique d'interprétation, incarnant une « nouvelle trinité transcendantale de la Loi, du Signifiant, de la Castration », écrasant le phénomène de désir sur une scène familiale.

« Une mauvaise psychanalyse a deux manières de se tromper en croyant découvrir des matières identiques qu'on retrouve forcément partout, ou des formes analogues qui font de fausses différences. C'est en même temps qu'on rate l'aspect clinique psychiatrique et l'aspect critique littéraire. » – dit Deleuze dans *Logique du sens*. Soit l'on rabat la clinique sur la littérature, en

réduisant ainsi la littérature à un cas pathologique, soit l'on rabat la littérature sur le matériau clinique. Le projet de Deleuze est tout autre : faire passer la critique dans la clinique (*Critique et clinique*, 1993), sans les rabattre l'une à l'autre.

Dans *Logique du sens* Deleuze entreprend le commentaire des aventures d'Alice dans De l'autre côté du miroir de Lewis Carroll pour élaborer une théorie du sens susceptible de tenir compte des devenirs paradoxaux et illogiques qui surviennent dans la vie d'Alice, bref une théorie du sens qui comprend le non-sens traduit par jeu de mots ou mots-valises carrolliens. La philosophie classique s'avère incapable de subsumer le paradoxe de ce « pur devenir » qui revendique l'identité infinie des deux sens à la fois : « du futur et du passé, de la veille et du lendemain, du plus et du moins, du trop et du pas-assez, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet ». (11) Et comme tout ce passe dans le langage, la compréhension du non-sens s'accompagne de la perte du nom propre. Pour Deleuze la théorie stoïcienne des incorporels semble tenir compte du refoulé de la philosophie platonicienne favorisant ainsi une remontée à la surface – comme si elle était « le refoulé » de la philosophie platonicienne, et comprendre la nature du paradoxe qui détruit « bon sens » et « sens commun ». Cette théorie du sens qui s'avère être une théorie de l'événement étaye la critique deleuzienne de la psychanalyse dans la mesure où celle-ci reste attachée à la profondeur, où gîte l'inconscient. L'enjeu de Deleuze est d'élaborer une théorie du sens à partir de la surface. « Profond a cessé d'être un compliment. [...] Les événements sont comme les cristaux, ils ne deviennent et ne grandissent que par les bords, sur les bords. C'est bien là le premier secret du bègue et du gaucher : non plus s'enfoncer, mais glisser tout le long, de telle manière que l'ancienne profondeur ne soit plus rien, réduite au sens inverse de la surface. C'est à force de glisser qu'on passera de l'autre côté, puisque l'autre côté n'est que le sens inverse.» (19) Deleuze pour réaliser ce devenir illimité dans le glissement, suit les aventures d'Alice comme autant de glissades (du sens dans le non-sens le long des devenirs) pour faire remonter à la surface l'*infra sens* qui naît au fond du corps psychotique. L'*infra-sens* est lié au sans-fond des corps, mais encore distinct et complémentaire du *non-sens* de la surface. Les deux types de corps qui se rattachent à cette expérience sont le *corps-sans-organe* contre et avec le *corps fragmenté et vide*. Finalement c'est Artaud, le Schizo qui prendra le pas sur Carroll et finira par éclater des séries le long desquelles sous forme d'une résistance « sens » et « non-sens » s'avèrent encore lisibles.

C'est *L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux* qui fournissent le nouveau concept de corps-sans-organes (*CsO*), lequel n'est plus situé dans la profondeur du corps, mais conformément à la psychose s'étale sur la surface : « le plus profond, c'est la peau » (Valéry). Le *CsO* est un œuf, traversé de gradients, latitudes, longitudes, aux axes qui marquent et situent des intensités et des devenirs. Le problème de la psychanalyse est qu'elle n'arrive pas à penser ni à guérir la psychose. Le sens du discours psychotique lui échappe complètement, car elle le réduit au conflit œdipien, alors que, au contraire, le délirant investit tout un champ social, l'Histoire, transitant entre « un pôle réactionnaire [...] du type « je suis de race supérieure » – ce qui apparaît dans tous les délires paranoïaques – et un pôle révolutionnaire : Rimbaud qui affirme « je suis de race inférieure de toute éternité » (*Une saison en enfer*, « Mauvais sang »). C'est là qu'apparaît ce que deviendra la *nomadologie* deleuzienne avec toute une réflexion sur la *littérature mineure*. Car « l'écrivain – comme dit Proust – invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte » (*Critique et clinique*). Cette langue étrangère est sa propre langue maternelle minorisée : « la limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions, d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possible ». Chaque écrivain est « un voyant », « un entendant », « un coloriste », « un musicien ». Les visions et auditions de l'écrivain se lient à l'Histoire (et non pas au « petit secret sale » investi depuis toujours par la littérature, ou

mieux, à un papa-maman ridicule) : elles dessinent une géographie « sans cesse réinventés ». Si par contre il n'y a pas d'invention, plus de devenir, c'est que « le délire retombe à l'état clinique ». C'est ce qui fait dire à Deleuze que « la littérature est une santé ». Le délire n'est maladie que lorsqu'il « érige une race prétendue pure et dominante » (15). Il est par contre « la mesure de la santé » lorsqu'il appelle, invoque « une race bâtarde opprimée ». Ce serait le but ultime de la littérature : « dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Ecrire pour ce peuple qui manque... » (15)

La philosophie de l'art sous-entendue à l'idée de la minorisation va dans le sens d'une anti-représentation : au lieu de représenter des formes, l'artiste devrait présenter des forces, et prendre le pas sur des affections et des perceptions, pour créer des « affects » et des « percepts ».

2. La littérature appliquée à la psychanalyse

A revendiquer un retour sur ce qui était le premier Freud, celui qui a reconnu dans *Œdipe-roi* de Sophocle un futur modèle psychique encore à théoriser, le projet de la littérature appliquée à la psychanalyse se conçoit comme un renversement total de la critique littéraire d'inspiration psychanalytique. Mais comme on ne peut pas prétendre trouver dans chaque œuvre littéraire un modèle à venir, on ne peut pas non plus imaginer une méthode opératoire susceptible de fonctionner sans modèle préalable, dans la seule intention d'extraire ce modèle virtuel d'une œuvre exclusive. Si Bellemin-Noël a mis entre parenthèses l'état civil de l'auteur au profit du texte, Bayard va encore plus loin prétendant « mettre entre parenthèses la connaissance théorique du freudisme et les savoirs apparentés » (151) – c'est la pratique du suspens – au profit d'une démarche qui consiste à « produire de la théorie à partir des textes » (43). Même si le projet de méthode à une personne s'avère finalement promettre un échec, tout comme l'œdipe, les problèmes qu'elle met au jour sont particulièrement épineux, quitte à entraver même notre croyance en une efficacité quelconque de toute théorie en littérature.

Ce que Bayard reproche à la critique psychanalytique c'est qu'elle reste sujette à l'herméneutique (l'exégèse vise à reconstruire le sens « sacré » du texte biblique : en l'occurrence le complexe d'Œdipe, la castration, etc.) tout comme à l'hyperthéorisation (interprétation). Toute construction théorique a quelque chose de délirante. C'est ce qu'il dévoile dans son entreprise inédite lorsque, rouvrant l'enquête menée par Hercule Poirot dans un roman policier classique d'Agatha Christie, il monte pourquoi et en fonction de quels motifs psychiques Poirot-Christie rate le vrai assassin, son raisonnement s'avérant semblable à un discours délirant. (*Qui a tué Roger Ackroyd ?*, 1998). C'est une occasion de prolonger la réflexion et de mettre dans le même coup toute activité interprétatoire et de revendiquer un mouvement de « déthéorisation » qui s'intéresserait justement à « ce qui ne fonctionne pas dans la théorie, plutôt qu'à ce qui y fonctionne » (Bayard, 1994, 84.).

Pour Bayard le sens d'un texte importe moins que la dynamique à laquelle elle donne occasion : « l'œuvre n'est pas pressée de produire un sens qu'elle n'est pas suspectée de détenir à tout prix ». Par contre, elle invite à une réflexion qui « naît d'une rencontre de fortune entre le lecteur et tel passage ou tel thème, vécus comme un coup de chance pour la pensée » (Bayard, 2004, 147.) (N'est-ce pas l'événement deleuzien ?) Or, le sens devenu caduc, le devient toute tentative d'interpréter. Puisqu'il n'existe pas d'intervention critique (et « la littérature appliquée » ne fait pas non plus exception) qui ne soit pas une pratique de « symbolisation » et comme telle « une opération meurtrière de substitution ». La violence de l'interprétation s'impose pour la critique littéraire « sous la forme d'un privilège du sens inconscient sur la pensée virtuelle » (149). Le modèle de l'interprétation que Bayard élabore s'inspire sensiblement de la pratique analytique

de la cure basée sur le suspense de l'analyste au profit de la parole libératrice de l'analysant (transfert) : « seul le sujet dans sa liberté d'association a quelque chance d'ouvrir les textes, grâce à l'oubli de ses propres croyances, vers des pensées minoritaires » (162).

Cette « défiance » envers l'interprétation est d'autant plus paradoxale qu'elle remet en cause « l'essence » même la psychanalyse. La littérature appliquée s'intéresse à l'œuvre en tant qu'elle interprète le monde et le monde psychique. Comme si la littérature était dépositaire d'un avenir de la théorie (étant elle-même une « préthéorie ») et le rôle du critique littéraire consistait à « inventer » cet avenir. Ce serait l'enjeu de *Demain est écrit* (2005) où Bayard explore ce domaine de la virtualité à travers une série des cas de Rousseau, à Borges, en passant par Kafka, Oscar Wilde, Melville, V. Woolf sans parler de Maupassant à qui il avait déjà consacré tout un livre (*Maupassant, juste avant Freud*, 1994) : l'enjeu de Bayard est de déplacer l'idée commune supposant un rapport logique et chronologique entre la vie et l'œuvre, idée largement investie par l'histoire de la littérature tout comme par la critique littéraire. Selon son hypothèse la littérature est non seulement dépositaire de son propre *paradigme* théorique, mais peut aussi inventer, proposer, annoncer voire permettre les rencontres, les expériences ultérieures qui organiseront une vie. « L'œuvre de Virginia Woolf ne baignerait pas autant dans l'imaginaire de l'eau si elle n'avait su titrer parti de ce que lui avait enseigné son futur suicide. »

*

Virtualité, pensées minoritaires, création, devenir fou, fonction thérapeutique de la littérature – autant d'idée mise en valeur par la philosophie deleuzienne, autant de pensées autour desquelles se crée l'utopie d'une déthéorisation, une science-fiction à la Bayard, prévoyant (dans la lignée de Lacan) la disparition même de la psychanalyse, promesse de la littérature, au profit des « paradigmes futurs de la pensée qui sont déjà inscrits dans les œuvres littéraires » (163). En tout cas, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* est très riche en réflexions inédites portant sur des modèles psychiques possibles (du Moi et de l'Autre) qu'offrent les œuvres qui sont soit antérieurs, soit contemporains, soit ultérieurs à la découverte de la psychanalyse (entre autres : Laclos, Maupassant, Proust, Breton, Valéry, Sarraute).

*

« Faut-il regretter cette fin ? Il est impossible de répondre à une telle question, faute de savoir à quoi ressembleront les théories suivantes. Tout regret formulé avant terme est un deuil injustifié, dans la mesure où ces théories risquent de se substituer radicalement à la psychanalyse, au point de l'éclipser et de ne rien laisser d'elle qui puisse être objet de regret, ou même de souvenir. Car c'est à travers des questions déjà écrites, bien qu'invisibles, que l'homme poursuivra demain la tâche entreprise dès son origine, et jamais abandonnée, de s'interroger sur lui-même. » (Bayard, 2004, 164)

Bibliographie pour le chapitre *Psychanalyse et littérature* :

FREUD, Sigmund,
1900 : *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1926, 1967.
1905 : *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, 1962.

- 1907 : *Délire et rêves dans la «Gradiva» de W. Jansens*, Gallimard, 1971.
- 1908 : «La création littéraire et le rêve éveillé», dans *Essais de psychanalyse appliquée*, (EPA), Gallimard, 1971.
- 1910 : *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1977.
- 1913 : «Le thème des trois coffrets» in EPA.
- 1914 : « Le „Moïse” de Michel-Ange » (EPA).
- 1916 : « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse » (EPA).
- 1919 : « L'Inquiétante étrangeté », (EPA).
- 1920 : « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse* (EP), Payot, 1927, 1981.
- 1923 : « Le Moi et le Ça », (EP).
- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981.
- BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, PUF, «Le Texte rêve» 1990.
- *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Minuit, 1993.
 - *Maupassant, juste avant Freud*, Minuit, 1994.
 - *Le Hors sujet. Proust et la digression*, Minuit, 1996.
 - *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, 1998.
 - *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Minuit, 2004.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, PUF, 2002.
- *Le Quatrième Conte de Gustave Flaubert*, PUF, 1990.
 - *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979 ; rééd. 1996.
 - *Gradiva au pied de la lettre*, PUF, 1983.
 - *Biographies du désir (Stendhal, Breton, Leiris)*, PUF, 1988.
 - *Le Texte et l'avant-texte*, Larousse, 1972.
- BONAPARTE, Marie, *Edgar Poe, étude psychanalytique*, Denoël, 1933 ; rééd. PUF, 1958.
- CLANCIER, Anne, *Psychanalyse et critique littéraire*, Privat, 1973. Rééd. 1989.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie 1, Minuit, 1972.**
- **Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, Minuit, 1980.**
 - **Qu'est-ce que la philosophie ?, Minuit, 1991.**
 - *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953-1974*, éd. préparée par David LAPOUJADE, Minuit, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *La Carte Postale, de Socrate à Freud***Hiba! A könyvjelző nem létezik.** et au-delà, Flammarion, 1980.
- KOFMAN, Sarah, *L'Enfance de l'Art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Payot, 1970.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980.
- *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987.
 - *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Fayard, 1996.
- LACAN, Jacques, *Ecrits*, Seuil, 1966.
- LE GALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires*, Nathan, 1977.
- MAURON, Charles, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel-Paris, La Baconnière, 1950.
- *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, (1957) Champion-Slatkine, 1986.
 - *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963.
 - *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1963 ;
 - *Le Dernier Baudelaire*, Corti, 1966.
- MARINI, Marcelle, LacanHiba! A könyvjelző nem létezik., *Belfond, 1986.***
- M'UZAN, Michel de, De l'art à la mort, Gallimard, 1977.**
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, rééd. Gallimard, 1977.

VII. Du tournant linguistique au tournant discursif : tendances, écoles dans la science de la littérature (1950-2006)

I. VERS UNE SCIENCE DE LA LITTÉRATURE

En 1968 Roland Barthes trouve « assez naturel » le rapprochement entre « littérature et linguistique ». En effet, « n'est-il pas naturel que la science du langage (et des langages) s'intéresse à ce qui est incontestablement langage, à savoir le texte littéraire ? » (OC, III, 52). Auparavant, même si une exigence scientifique trouve son expression dans le domaine de la critique littéraire (de la part notamment de Zola qui dans *Le roman expérimental* aspire à « une littérature déterminée par la science »), le défaut d'une attention autre que normative (poétique, rhétorique, stylistique) portée sur la langue fait que la critique littéraire jusqu'au début du 20^e siècle n'avait aucune chance de déboucher sur autre chose qu'un jugement moral ou esthétique, jugement *a priori*. C'est avec l'apparition d'une linguistique moderne que la prodigieuse rupture s'est opérée au début du siècle dernier retraçant au nom de la structure le paysage théorique à l'intérieur des sciences humaines, tout en favorisant la promotion de nouvelles disciplines, de nouveaux champs de savoir : sociolinguistique, psycholinguistique, sémiotique, etc.

I. LA LINGUISTIQUE GÉNÉRALE

Ferdinand de Saussure (1857-1913)

Déjà dans son *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1871) Ferdinand de Saussure se heurte aux problèmes que soulèvent l'instabilité et l'incertitude caractérisant l'objet même de la recherche en linguistique historique. C'est ce qui le conduit à chercher des « données élémentaires » invariables et universelles en vue d'étudier le langage comme un phénomène stable. Projet qu'il réalisera dans ses cours (publiés à partir des notes d'étudiants par Charles Bally et Albert Séchehaye : *Cours de linguistique générale* en 1916) lui permettant de rompre avec les pratiques philologique (descriptive) et comparatiste (diachronique) de la linguistique historique qui ont cours dans les recherches linguistiques de l'époque. Ce que Saussure paraît comprendre – selon la formule heureuse de Benveniste – c'est que « le langage, sous quelque point de vue qu'on étudie, est toujours un objet double, formé de deux parties dont l'une ne vaut que par l'autre » (Benveniste, 1966, 40). Traditionnellement, les dichotomies saussuriennes (dualités oppositives) sont au nombre de quatre :

- *langue* : ensemble de signes utilisés par une communauté et
- *parole* : énoncés d'un locuteur dans une langue donnée;

- *signifiant* : image mentale, visuelle ou acoustique et
- *signifié* : concept, représentation mentale ;

- *rapport syntagmatique in praesentia* : combinaison : ligne et
- *rapport associatif in absentia* : association : espace ;

- *loi synchronique* (rapport entre les signes à un moment donné) et
- *loi diachronique* (évolution des signes au cours du temps).

Au lieu de présenter ces couples de façon plus détaillée, on ne retiendra ici que le problème central sous-entendu par chacune des dichotomies : la langue en ce qu'elle est un « système de signes arbitraires » (Saussure, 106).

« du système : un jeu d'échecs »

L'objet de la linguistique n'est pas la manifestation concrète de la langue, à savoir la parole individuelle, mais la langue comme système des lois, comme phénomène social et supra-individuel. La langue est une institution, un code partagé par les membres de la société dont la possession permet à l'individu de communiquer. La langue est le côté social du *langage* (la faculté universelle de parler), la parole en est le côté individuel. Langue et parole entretiennent une relation de dépendance entre elles : historiquement la parole est toujours antérieure à l'émergence de la langue, mais la langue est présumée par la parole, qui la rend intelligible. La langue est donc à la fois l'instrument et le produit de la parole. A affirmer que « la langue est un système dont toutes les parties doivent être considérées dans leur solidarité synchronique » (Saussure, 1972, 124), on pose que c'est la présence simultanée et comme statique des éléments qui constitue le système. Cet ensemble de relations forme la structure.

« de la différence »

Les éléments constitutifs de ce système ne sont pas à considérer de façon isolée, mais dans des relations d'opposition ou d'équivalence. C'est que « dans la langue il n'y a que des différences » (Saussure, 1972, 166), ainsi l'élément du système n'a pas de valeur en soi (valeur absolue) mais une valeur relative, liée à sa position occupée dans l'ensemble du système. Ce principe affecte tous les niveaux de l'analyse : tout d'abord le phonème qui est le plus petit élément de la chaîne parlée et que Saussure tient pour une entité abstraite ne se réalisant que sous forme de prononciations différentes. Voici à l'œuvre la coupure théorique – le fondement du structuralisme – entre le modèle abstrait et sa réalisation concrète. Suivant donc ce modèle, on comprend pourquoi « les mots n'ont pas de sens » chez Saussure, pourquoi « ils n'ont que des usages ». En effet, « ce qu'il y a d'idées ou de matière phonique dans un signe importe moins que ce qu'il y a autour de lui dans les autres signes » (*ibid.*). Un mot ne vaut que par le réseau de relations qui le situent par rapport aux mots à la fois par opposition au même champ sémantique (relation paradigmatique) et situé dans la linéarité de l'énonciation (relation syntagmatique).

« du signe : une feuille de papier »

Pour ce qui est de la dichotomie du signe : « le signe linguistique unit non une chose et un nom mais un concept et une image acoustique » (p. 98). Saussure adopte ici la conception stoïcienne, selon laquelle le signe est un phénomène à double face, composé d'un signifiant sensible (*signans*) et d'un signifié intelligible (*signatum*). Les deux faces du signe – tout comme le recto et le verso d'une feuille de papier – sont inséparables : le *signifiant* (*Sa*) est un médiateur, la matière lui est nécessaire ; le *signifié* (*Sé*) n'est pas une chose, une entité extralinguistique, mais la face mentale du signe. Leur rapport est arbitraire : à la différence du *symbole* qui présume un rapport *intrinsèque*, à savoir *analogique* (ressemblance) entre *Sa* et *Sé*, le signe linguistique met en œuvre une relation *extrinsèque*, institué : aucune ressemblance n'existe entre la forme et le sens du message communiqué. Aussi les onomatopées sont-elles arbitraires selon

Saussure, car elles se comprennent grâce à une convention. Ce qui peut prêter à confusion, c'est l'usage ambigu dont le mot symbole (et l'adjectif qui en dérive : symbolique) fait l'objet. Dans la typologie peircienne, le signe linguistique est un symbole. Dans l'acception de Lacan, l'homme entre dans le (registre) symbolique avec l'acquisition de la langue.

L'étude de la langue en tant que système des signes prend place dans une discipline plus large que Saussure appelle « sémiologie ». Ainsi compris, la littérature (comme un des systèmes de signes par excellence) se place au confluent de la linguistique et de la sémiotique. La linguistique lui permet de dévoiler ses structures internes, inconscientes, la sémiotique, les sens.

2. LA SÉMIOLOGIE, LA SÉMIOTIQUE

Chez Saussure la sémiologie qui « étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (Saussure, 1972, 33) jouit d'une double détermination : par rapport à « la psychologie sociale », dont elle fera partie, ainsi que par rapport à la linguistique qui n'en est qu'une partie. Basée sur une conception dichotomique du signe, la sémiologie saussurienne se révèle fermée et statique d'où son caractère dogmatique auquel de nombreux de pratiques critiques ont cherché à remédier.

Charles Sanders Peirce (1839-1914)

Contemporain de Saussure, et tout aussi incompris de son vivant, Ch. S. Peirce, le philosophe et logicien américain élabore sa propre théorie des signes qu'il définit non plus en fonction de la linguistique et de la psychologie, mais comme une logique (« La logique, dans son sens général, [...] n'est qu'un autre nom de la sémiotique (σήμειωτική) ; la doctrine « quasi nécessaire » ou formelle des signes » 2.227). Dans sa « théorie des catégories » ou « phanérosopie », Peirce distingue trois modes d'être relevant respectivement de l'ontologie, de l'épistémologie et de la sémiotique :

- « l'être de la possibilité qualitative positive »,
- « l'être du fait actuel » dans un espace-temps déterminé,
- « l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur » (1.23)²⁷⁷.

Ce sont ce qu'il appelle :

- la Priméité,
- la Secondéité et
- la Tiercéité.

« Premier, est la conception de l'être ou de l'exister indépendamment de toute autre chose. Seconde, est la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. Troisième, est la conception de la médiation par quoi un premier et un second sont mis en relation. » (6. 32).

UN : En tant que « qualité du sentiment » et comme telle « possible » ou « potentiel », à attribuer à un sujet (« le fait qu'un sujet est tel qu'il est » (1.25)) ou à un état, le premier est toujours « présent et immédiat », « frais et nouveau », « initial, original, spontané et libre », sinon il se noue dans un rapport d'actualisation (perception) et de représentation, ce qui implique déjà un second et un troisième. De l'ordre de l'affect, la priméité est le mode d'être le plus vulnérable et propice à devenir secondéité.

²⁷⁷ Cf. PEIRCE, Charles S., *Ecrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978. (Les citations reprennent la numérotation de cette édition, reprise des *Collected Papers* de Peirce.)

DEUX : De l'ordre de l'action, la secondéité « actualise » ce qui n'est que possible dans la priméité. Etant notre « expérience de la vie », pleine de « restriction » ou « conflit » (1.358), la secondéité est la catégorie la plus « facile à comprendre », la plus « familière » ne permettant que « des distinctions grossières » telles « les distinctions dichotomiques » (1.359).

TROIS : Pour ce qui est de la tiercéité, cette « position intermédiaire » entre le premier et le second, Peirce la définit en terme de « loi » ou d'« habitude » à même de décider comment le futur « doit continuer à être » (1.536). Cette « virtualité » est un dynamisme à la fois de l'ordre du temps et du sens, et comme tel susceptible de déterminer « le contenu de nos pensées » (1.343), la signification étant « irréductible » tant à l'idée « de qualité » qu'à celle « de réaction » (1.345).

Le signe (*le representament*) se lie à trois choses, chacun relevant respectivement de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité :

- au « fondement » : l'idée qui vérifie le rapport entre le signe et son objet ;
- à l'objet : ce dont le signe tient lieu ;
- à « l'interprétant » : le signe créé.

La particularité de la sémiotique peircienne, par opposition à la conception dichotomique de la sémiologie de F. de Saussure, réside justement dans cette triple détermination, laquelle mettra fin à l'idée de la clôture du signe saussurien. Voici l'opération dont le signe participe : tenant lieu d'« un objet » « par référence à une sorte d'idée », le signe, en s'adressant à quelqu'un, crée un nouveau signe « équivalent » ou peut-être plus « développé » que Peirce appelle « l'interprétant du premier signe » (2.228). Par conséquent, le processus de la *semiosis* consiste à produire du « signe interprétant » qui renvoie à un autre « signe interprétant » en une série infinie. Il ne s'agit plus de déterminer seulement le signe linguistique en reliant de façon « arbitraire » les deux composants du signe, à savoir « l'image acoustique » et « l'image mentale », mais de saisir le signe (tous les signes) dans sa dynamique comme une « action », puisque c'est justement à l'action, à ce que le signe fait que la signification est liée, et non au signe en tant que tel. Aussi ce dynamisme sous-jacent affecte-t-il la typologie des signes. Peirce distingue trois trichotomies du signe dont celle liée à l'objet qui a la plus de notoriété : il s'agit de la trichotomie rendant compte de la relation qui lie le signe à son objet dont il tient lieu :

- icône : rapport de ressemblance (UN) : une photographie, une image ;
- indice : rapport de causalité (DEUX) : fumée – incendie ;
- symbole : rapport de convention (TROIS) : la langue.

Le troisième du système peircien (à savoir l'interprétant) dynamise le signe et permet de prendre le même phénomène soit pour une icône, soit pour un indice ou pour un symbole. Par conséquent la sémiotique de Peirce est en mesure de fournir au dépassement du modèle dichotomique de Saussure, perspective dans laquelle se reconnaissent les préoccupations poststructuralistes mettant sous rature la métaphysique occidentale, elle aussi dépositaire des oppositions binaires millénaires.

3. LE STRUCTURALISME

Dans les années 30 Troubetzkoy et Jakobson à Prague, Hjelmslev à Copenhague, Bloomfield aux Etats-Unis fondent leur démarche sur la réflexion de Saussure et isolent les unités distinctives minimales (phonèmes) dont la substitution de l'un à l'autre produit un sens nouveau. Ensuite, ils établissent des corrélations (ensemble de paires de phonèmes s'opposant directement) qui forment le système phonologique de la langue. Après 1945, l'analyse phonologique devient

un modèle pour les sciences humaines : isoler les unités (« les pièces du jeu ») pour déterminer ensuite les règles du jeu. A partir des années 50 dans une quasi sécheresse politique, le modèle linguistique préconisant le primat de la structure sur les éléments s'étend dans d'autres domaines des sciences humaines non seulement pour élaborer des méthodes équivalentes à celles répandues dans l'analyse du langage, mais pour postuler une reconnaissance commune : il n'y a de structure que de ce qui est langage. D'où la prolifération des disciplines théoriques où le structuralisme a trouvé son lieu de manifestation : en esthétique (Nouveau Roman, les romanciers autour de la revue *Tel Quel*), en politique (communisme, gauchisme) et en théorie (marxisme, psychanalyse, ethnologie) revendiquant ce combinatoire qui opère sans égard à l'histoire et réunit des penseurs aussi divers que Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser, Roland Barthes. Le structuralisme est une activité théorique qui n'existe qu'à l'intérieur des domaines déterminés et qui met en question l'importance du sujet en supprimant l'anthropocentrisme. En effet, le sujet considéré comme origine se veut fondement du savoir, de la liberté, du langage, de l'Histoire. Toute la philosophie occidentale a été assujettie à la conscience, au moi, au sujet. Mais l'homme ne détenant plus ni son langage, ni sa conscience, ni son savoir, disparaît non pas comme objet de savoir, mais comme sujet de liberté (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 1966). Déjà à partir des années 60, le structuralisme connaît une crise profonde et engendrera le poststructuralisme paradoxalement avec les penseurs « structuralistes ».

A quoi reconnaît-on le structuralisme ?

A la demande de son ami, François Châtelet, Gilles Deleuze publie en 1972 une étude dans *Histoire de la philosophie*²⁷⁸. Deleuze y reprend sous forme de traité une pensée déjà mise en place en 1969 dans *Logique du sens*, en vue de déterminer les « conditions minima » d'une structure. Pour ce faire, il recense les critères formels de reconnaissance (le symbolique, la position, le différentiel, le sériel, la case vide), tout en suivant le principe phonologique mis en perspective par Saussure. Deleuze assigne un rôle incomparable à la découverte du troisième ordre, le symbolique – soit la langue à côté du réel et de l'imaginaire. Aussi insiste-t-il sur le critère de la position : pour Saussure et les structuralistes « les places dans un espace purement structural sont premières par rapport aux choses et aux êtres qui les occupent », d'où l'antihumanisme prétendu du structuralisme et l'idée que « le sens est toujours un résultat, un effet : effet de langage, effet de position ». Ceci implique qu'une structure « n'existe jamais pure ». Toujours inconsciente, elle se voit « recouverte par les relations juridiques, politiques, idéologiques où elle s'incarne ». Le problème de la sérialité reconnue comme ayant le propre de la structure (« toute structure est sérielle, multi-sérielle, et ne fonctionnerait pas sans cette condition ») montre un déplacement sensible par rapport à Saussure, car, non seulement les éléments symboliques qui s'organisent en série se mettent à bouger, mais il reste toujours un élément qui échappe au recensement. C'est le point de convergence des séries divergentes ou l'objet « x » qui peut recevoir une infinie variété de noms selon l'usage qu'en fait son auteur : pour Foucault, c'est la « place du roi », pour Lévi-Strauss, « mana », « machin », « truc » ou bien « signifiant flottant », mais c'est aussi le « Réel » lacanien qui « échappe à sa place », ou la « tache aveugle » dans la terminologie de Philippe Sollers, pour faire son apparition comme « mot ésotérique » sous la plume de Lewis Carroll. Deleuze appelle cet élément paradoxal : une « case vide ».

*

On connaît l'efficacité de la case vide prometteuse de sens et de cohérence : de la photo jamais prise chez Duras (*L'Amant*) à la pièce « cent » qui manque d'un immeuble parisien chez Perec (*La vie mode d'emploi*), sans parler des personnages qui sont soit de trop, soit au contraire qui manquent leur place. Qu'elle soit « pion surnuméraire » ou une « place sans occupant », tragique ou ludique, la case vide qui est élémentaire pour le fonctionnement de la structure, fait incontestablement figure dans nos stratégies de lecture. Même à l'échelle des textes antérieurs à

²⁷⁸ Châtelet, François (éd.), *Histoire de la philosophie, t. VIII : le XXe siècle*, Paris, Hachette, 1972, p. 299-335. repris in Deleuze, Gilles, *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Ed. de Minuit, p. 238-269.

sa « découverte ». Ne serait-ce pas le « tableau » la case vide du « système » diderotien ? C'est du moins ce que suggère une lecture récente de *La Religieuse* de Diderot (Apostolidès, Jean-Marie, « La religieuse et ses tableaux », in *Poétique*, 137, février 2004, Paris, Seuil, p. 73-86.). De plus, l'efficacité de la case vide ne s'arrête pas du tout à l'œuvre. Son mouvement insoupçonné est à même de retracer tout le système des genres, jusqu'en déplacer, voire liquider les frontières étanches partageant naguère notre champ de connaissance. Or, l'essentiel de la structure, comme laisse(nt) entendre Deleuze-Guattari des *Mille plateaux* (1980), réside dans son statut particulier : elle est un *concept*. Le concept par opposition au percept et à l'affect paraît être la grande affaire de la philosophie. Le philosophe crée des concepts, alors que l'artiste crée des percepts ou des affects. « Il n'y a pas de concept simple. » Toujours multiple, le concept a des composantes qui renvoient à d'autres concepts et ceci à l'infini. L'essentiel de la structure serait donc moins la reconnaissance d'un élément constitutif de la structure, en l'occurrence la « case vide » (que l'on cherche à tout prix à recenser), mais plutôt le jeu multiple auquel celui-ci nous invite. Loin de donner « sens » (formaliser), la case vide nous en prive en virtualisant celui-ci. Cette remise en perspective de la structure s'accompagne chez Deleuze d'un renouveau des métaphores utilisées. Bien sûr, la case vide n'est ni « case », ni « vide », mais un « plateau » sans contour aucun, traversé de « vitesses infinies », de « pures intensités ». Un devenir. Un rhizome. Aussi est-il impossible de trouver le mot « juste », le dernier des derniers susceptible d'embrasser en « Un-Tout illimité » tous les signifiés. Il ne nous reste que des « anexactitudes ». De fait, en art, c'est la seule possibilité de « lire ». C'est la différence entre le structuralisme de la « case vide » (susceptible d'un devenir- image-de-la-pensée) et le structuralisme des « CsO » des années 80 (lequel réfute toute représentation, toute « visagété »).

II. EN-DEÇA DU TEXTE : LES ECOLES D'INSPIRATION FORMALISTE, STRUCTURALISTE

1. LES FORMALISTES RUSSES

« C'était l'époque des jeunes expérimentateurs dans les arts et dans les sciences » – se rappelle Jakobson en préfaçant le recueil des travaux du *Cercle linguistique de Moscou*, paru en français dans la traduction de Tzvetan Todorov en 1965 (*Théorie de la littérature*). Cette école – la plus novatrice du 20^e siècle et dont l'activité est interrompue par la dictature – rassemble non seulement des critiques tels Eikhenbaum, Tynianov, Chklovski, Tomachevski ou Roman Jakobson, mais aussi des poètes : Maïakovski, Pasternak, Mandelstam.

Liés aux courants d'avant-garde en peinture, en poésie et en musique, les formalistes russes dénoncent l'idée romantique de l'inspiration poétique. Pour eux, l'art est une « fabrication » ou pour reprendre le titre d'une étude de Chklovski, il est un « procédé ». C'est l'œuvre d'art qui se trouve au centre de l'intérêt des formalistes et pour le comprendre, ils se refusent de recourir à la biographie de l'écrivain ou à une approche psychologique, philosophique ou sociologique. Dans son étude inaugurale destinée à dresser un bilan de « La théorie de la « méthode formelle » » (p. 31-75), Eikhenbaum se plaint des « épigones » qui « transforment la méthode formelle en un système immobile de « formalisme » leur servant à l'élaboration de termes, schémas et classification. » (p. 32) Alors que pour les formalistes la science n'établit jamais de vérités inaltérables, celles-ci sont au contraire prêtes à une perpétuelle modification : « ce qui nous caractérise n'est pas le « formalisme » en tant que théorie esthétique, ni une « méthodologie » représentant un système scientifique défini, mais le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités intrinsèques du matériau littéraire » (p. 33). Les

formalistes veulent étudier des « particularités spécifiques des objets littéraires en distinguant de toute autre matière », ou avec les mots de Jakobson, cités par Eikhenbaum : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la *littérarité* (literaturnost'), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. » (p. 37) Pour s'en rendre compte, il est nécessaire de confronter la langue poétique avec la langue quotidienne (Yakoubinski) en vue de créer une théorie, susceptible de comprendre l'idée lancée par les futuristes d'une langue « transrationnelle ». Celle-ci serait à même de révéler pleinement « la valeur autonome des mots », tout comme l'usage enfantin des mots.

Dans la même ligne de pensée, toujours à l'encontre de la conception symboliste, les formalistes dénoncent la corrélation traditionnelle forme/fond pour dire que « la *differentia specifica* de l'art ne s'exprimait pas dans les éléments qui constituent l'œuvre, mais dans l'utilisation qu'on en fait » (p. 43). Ceci permet de comprendre la perception artistique comme une perception de la forme : « la langue poétique – précise Chklovski – diffère de la langue prosaïque par le caractère perceptible de sa construction » (p. 45). Les formalistes prolongent cette réflexion dans le domaine du roman, en distinguant les procédés de construction du « sujet » (le parallélisme, l'encadrement, les énumérations, etc.) des éléments qui forment son matériau (la fable, les motifs, les idées, les personnages). L'établissement de l'identité du procédé selon ses fonctions conduit les formalistes aux problèmes de l'évolution des formes et à l'étude de l'histoire littéraire. Eikhenbaum conclut son bilan ainsi :

« Chez nous, la théorie et l'histoire ne font qu'un, que l'on s'en tienne à l'esprit ou à la lettre de cette opinion. Nous sommes trop bien élevés par l'histoire pour croire que l'on peut éviter cette union. Au moment où nous serons obligés d'avouer que nous avons une théorie qui explique tout, qui donne des réponses sur tous les cas du passé et de l'avenir, et qui, pour cette raison n'a pas besoin d'évolution et n'en est pas capable, nous serons en même temps obligés d'avouer que la méthode formelle a terminé son existence, que l'esprit de la recherche scientifique l'a quittée. Pour l'instant, nous n'en sommes pas là. » (p. 75)

Vladimir Propp (1895-1970) : le folklore

Le principal intérêt de l'analyse de Propp dans *Morphologie du conte* (1928, traduction française : 1970) est d'établir la structure du conte populaire (à partir d'une centaine de contes populaires merveilleux russes), et d'en étudier les lois. C'est un travail de classification des significations et en cela Propp annonce la sémiotique. Il substitue à l'approche génétique répandue dans l'analyse des contes (qui s'interroge d'abord sur l'origine du conte) un point de vue structurel lui permettant de comprendre « ce qu'est le conte ». Propp, d'une perspective d'« un double jeu des confrontations et des transformations », découvre des invariants à l'intérieur des contes qu'il appelle « fonctions » (« par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans l'intrigue ») à partir desquelles voici les lois génératrices du conte qui s'établissent :

- les noms, les attributs changent, mais ma fonction reste identique et peu nombreuse ;
- le nombre des fonctions est limité : Propp en dénombre 31 ;
- la succession des fonctions est toujours identique : bien que leur présence ne soit pas nécessaire dans tous les contes ;
- la structure des contes est à chaque fois la même dans le cas des contes merveilleux : les fonctions se répartissent en couples et déterminent des « sphères d'action » qui sont des personnages accomplissant des actions. (Propp distingue 7 sphères : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse, le mandateur, le héros et le faux héros.)

Compte tenu de ces actions et fonctions, il est aisé de formaliser et de définir le conte merveilleux : « Tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement ». La « séquence » (à savoir le développement) peut se redoubler à l'intérieur du conte. La critique que l'on a tendance à adresser à tort à Propp consiste en une reproche pour avoir « négligé la forme au bénéfice du contenu ». Ce que Propp a mis en évidence, c'est avec le terme de Hjelmslev : une forme du contenu. De nombreuses approches structurales sont issues de la démarche morphologique de Propp (des « séquences » de Barthes de l'analyse structurale ou les « actants » de Greimas).

Roman Jakobson (1896-1982) : la poétique

A fuir stalinisme et nazisme, l'itinéraire parcouru par l'un des fondateurs du formalisme russe, Roman Jakobson, de Moscou (Russie) à Cambridge (Etats-Unis), via Prague (1920-1939), Danemark, Norvège et Suède, témoigne des grands bouleversements historiques que la vie artistique et intellectuelle a dû affronter au 20^e siècle. A Prague, Jakobson fonde avec Vilém Mathesius le *Cercle de Prague* (y participent encore Havranek, Truka, Vachek, Mukarovsky et Troubetzkoy) qui devient le promoteur de la linguistique structurale de l'entre-deux-guerres. Phonologie, morphologie, poétique, histoire des langues et littératures slaves constituaient les principaux domaines de recherche.

Ce qui nous intéresse particulièrement, ce sont les investigations que Jakobson a pu mener à bien dans le domaine de la poétique, résultats censés déterminer les orientations que les recherches en poétique prendront en France à partir des années 60.

« poésie/prose »

Dès 1919 Jakobson s'interroge sur les rapports entre le langage quotidien et le langage poétique : ce dernier serait comme une déformation, une violation faite au langage quotidien. En 1935 dans son article consacré à Pasternak, il propose une distinction entre la poésie et la prose. Alors que l'une est dominée par l'usage de la métaphore, l'autre par celui de la métonymie. « C'est l'association par contiguïté qui donne à la prose narrative son impulsion fondamentale : le récit passe d'un objet à l'autre, par voisinage, en suivant des parcours d'ordre causal ou spatio-temporel. » En effet, qu'elle soit métaphore ou métonymie : la figure provoque un « déplacement » par rapport à l'usage habituel du langage.

La poésie se caractérise par un parallélisme que l'on retrouve tant au niveau sémantique avec des comparaisons et des métaphores que phonique, syntaxique avec des rimes, des assonances et des allitérations. Comme Jakobson formule à plusieurs reprises : « La structure de la poésie consiste en un parallélisme continu » ou « L'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés. » L'application de la grammaire à l'étude de la poésie lui paraît d'autant plus justifiée que la poésie est « la manifestation la plus formalisée du langage » (« Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie »). C'est dans « Linguistique et poétique » qu'il précise que « l'objet de la poétique, c'est avant tout, de répondre à la question : "Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ?" Si la linguistique est la science des structures du langage, la poétique en est une branche. » (*Essais de linguistique générale*, 1963, p. 210)

« théorie des fonctions »

Si la théorie des fonctions nous intéresse c'est parce qu'elle situe le problème de la littérarité à l'intérieur d'une théorie plus large de la communication. Car la poétique est « cette partie de la linguistique qui traite de la fonction poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage ». Jakobson élargit le modèle à trois éléments proposé par Karl Bühler (destinateur / destinataire / objets du discours), en y introduisant le « moyen linguistique ». Ceci lui permet de distinguer six composants de la communication, à chacun se lie une fonction spécifique du langage :

« [...] le langage doit être étudié dans toutes ses fonctions. Pour donner une idée de ces fonctions, un aperçu sommaire portant sur les facteurs constitutifs de tout procès linguistique, de tout acte de communication verbale, est nécessaire. Le destinateur envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie [...], contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinateur et au destinataire (ou en d'autres termes, à l'encodeur et au decodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinateur et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. » (*Essais de linguistique générale*, p. 213-214)

	CONTEXTE <i>fonction référentielle « il »,</i>	
	MESSAGE <i>fonction poétique</i>	
DESTINATEUR <i>fonction émotive : « je »</i>	_____	DESTINATAIRE <i>fonction conative « tu »</i>
	CONTACT <i>fonction phatique</i>	
	CODE <i>fonction métalinguistique</i>	

Jakobson met en évidence qu'un message joue plusieurs fonctions à la fois : ce qui change, c'est la hiérarchie des fonctions. Ceci pour dire que la fonction poétique, tout comme les autres fonctions, peut être opératoire non seulement dans des messages littéraires, mais aussi dans des messages essentiellement non littéraires (p.e. les publicités où c'est la fonction d'incitation ou fonction conative qui l'emporte).

Néanmoins, pour comprendre selon quel critère linguistique on reconnaît empiriquement la fonction poétique, et « quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique », Jakobson recourt aux deux mécanismes intellectuels indépendants qui sont à l'œuvre dans chaque comportement verbal (déjà décrits par Saussure par la dichotomie de l'axe des simultanités et l'axe des successivités) : la sélection et la combinaison.

« La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. » (*ibid.*)

Cette projection de l'axe paradigmatique (relations des virtualités) sur l'axe syntagmatique (relations des actualités) confère à ce dernier une plurivocité lorsque la fonction poétique prédomine, autrement dit : la projection conduit à une surdétermination supposant de

rompre la linéarité des signifiants qui fait que le message peut devenir « ambigu ». Aussi cette ambiguïté – terme emprunté à Empson – peut-elle affecter le destinataire et le destinataire ainsi que soulever des questions d'ordre générique (l'autobiographie).

Dans ses analyses structurales (*Questions de poétique*, 1973) (qu'elles portent sur « Chats » de Baudelaire – étude à deux mains avec Claude Lévi-Strauss, ou sur un sonnet de Shakespeare), Jakobson procède toujours avec minutie dans l'exploration des différents niveaux de l'analyse pour montrer l'unité « incontestable » et « irrécusable » du cadre thématique et compositionnel. La poésie est à même de révéler les principes les plus importants de la linguistique structurale, à savoir : l'interdépendance du tout et des parties, l'interdépendance du son et du sens.

2. LA NOUVELLE CRITIQUE

« Le principe de l'immanence : le retour au texte »

Todorov (1965, 21) remarque avec justesse qu'à la même époque où les formalistes russes se tournent vers l'œuvre littéraire, en interrogeant « sa matière et sa construction », apparaît aussi en France la même préoccupation surtout chez des auteurs tels Mallarmé, André Gide, Marcel Proust, ou encore chez Paul Valéry, ce dernier occupe même une chaire de « Poétique » au Collège de France à partir de 1936. Cependant, ce n'est que dans les cours des années 50 que l'idée d'une approche « immanente » du fait littéraire fait jour de façon insistante avec la nouvelle génération de critiques littéraires : Georges Poulet, Roland Barthes, Jean-Pierre Richard. De ce retard, la raison est très simple : la guerre et la mort de Valéry.

La « nouvelle critique » témoigne donc d'un refus de la tradition critique héritée du positivisme scientifique du 19^e siècle (Sainte-Beuve, Taine, Lanson). Celle-ci en s'opposant, elle aussi, à l'interprétation « subjective, vulnérable, à la limite arbitraire », croit en une critique « scientifique » et se réclame d'une méthode basée sur la description ou l'explication des œuvres. Ce qui rend cependant surannée cette critique aux yeux de la nouvelle génération (y compris les auteurs cités, en particulier Proust posthume de *Contre Sainte-Beuve* (1954), devenu du coup contemporaine de la nouvelle critique) est leur appareil « transcendant » par rapport auquel elle explique tout en fonction d'une Histoire littéraire établie sur des causalités extérieures et des ses circonstances historiques. Ce n'est que plus tard que la nouvelle critique se diversifie en une « critique thématique » (« critique de la conscience et de l'imaginaire » : école de Genève associée à Georges Poulet ; Jean-Pierre Richard ; la critique herméneutique de Paul Ricœur) et une « critique formaliste » ou « analyse structurale » (Barthes), « la poétique de Genette et de Todorov à l'intérieur avec la narratologie, etc.). Comme le précise Genette : « ce que ces deux tendances avaient en commun, c'est précisément le principe d'immanence que Barthes, sans employer ce terme, suggérait dès 1954 dans l'avant-propos de son *Michelet par lui-même* » (2001, 132).

« de la pré-critique à la nouvelle critique »

Dans *Michelet par lui-même* Barthes distingue deux critiques : l'une, la véritable, sollicite des spécialistes en histoire ou en psychanalyse (y entrent Freud, Bachelard et les critiques existentiels). Leur tâche est d'expliquer « l'histoire de la pensée de Michelet » par celle de sa vie ou par « ses racines ». L'autre critique, ce qui doit précéder cette « véritable » critique, est comme une « pré-critique », destinée à retrouver « la structure d'une existence », une « thématique » sous

forme d'« un réseau organisé d'obsessions ». Or, ce n'est que cette « pré-critique » qui reste enfermée dans l'immanence du texte. Mais l'historique de ce partage témoigne du fait que la pré-critique prendra bientôt le pas sur la critique véritable (laquelle se voit dès lors déléguée dans des disciplines extra-littéraires).

Postérieur au *Michelet*, mais contemporain de *Sur Racine* (1963), « Les deux critiques » (1963), traduit le déplacement vers ce qui devient la deuxième période de Barthes, dite de « délire scientifique ». Barthes suit un « critère institutionnel » opposant la « critique universitaire » et la « nouvelle critique » (et il ne cesse de revenir sur le problème d'un langage *hors du pouvoir* : neutre, utopique). L'une pratique une méthode héritée de Lanson et se réclame d'une objectivité dans l'établissement des faits, l'autre – par entre autres, J.-P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldman, G. Poulet, J.-P. Richard, R. Girard – se rattache à l'« idéologie du moment » : existentialisme, marxisme, psychanalyse, phénoménologie. Il s'avère cependant que « le lansonisme est lui-même une idéologie » – reprend Barthes dans « Qu'est-ce que la critique » (1963) : « il ne se contente pas d'exiger l'application des règles objectives de toute recherche scientifique, il implique des convictions générales sur l'homme, l'histoire, la littérature, les rapports de l'auteur et de l'œuvre » (OC, II, 503). Ce qu'il reproche au lansonisme, c'est de « couvrir du drapé moral de la rigueur et de l'objectivité » ses postulats et ses partis pris. On constate donc un déplacement de l'opposition entre une démarche « transcendante » caractéristique du positivisme explicatif et une « analyse immanente », purement descriptive.

« nouvelle querelle des anciens et des modernes » (1963-1966)

Dans les trois études de *Sur Racine*, Barthes, toujours proche de la critique thématique et s'inspirant de la méthode de Charles Mauron (1957), cherche à dégager une structure profonde unifiante chez « l'Homme racinien » :

«...l'analyse qui est présente ici ne concerne pas du tout Racine, mais seulement le héros racinien : elle évite d'inférer de l'œuvre à l'auteur et de l'auteur à l'œuvre ; c'est une analyse volontairement close [...] Ce que j'ai essayé de reconstituer est une sorte d'anthropologie racinienne, à la fois structurale et analytique : structurale dans le fond, parce que la tragédie est traitée ici comme un système d'unité (les « figures ») et de fonctions ; analytique dans la forme, parce que seul un langage prêt à recueillir la peur du monde, comme l'est, je crois, la psychanalyse, m'a paru convenir à la rencontre d'un homme enfermé. » (OC, II, 53.)

Mais l'expression ambiguë de « l'homme racinien » fait *problème* – remarque Compagnon (1996, 69) – parce que, finalement, elle fait appel non seulement aux personnages créés par Racine, mais aussi à Racine lui-même (l'auteur que la critique immanente cherche à mettre à l'écart). La troisième étude du livre (« Histoire ou Littérature ? ») vise ouvertement la critique universitaire qui, touchée, reproche à l'imposteur Roland Barthes – dans un pamphlet lancé par un représentant éminent de l'Université, Raymond Picard (*Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture*, 1965) l'absence de toute érudition en matière des connaissances biographiques et historiques sur Racine. Selon Picard Barthes préserve la figure de l'auteur quoi que sous une forme renouvelée : un inconscient de l'œuvre racinienne opère chez lui comme une intention immanente. (Par contre, pour Picard, c'est l'intention « volontaire », « conscient » et reconnaissable dans les structures littéraires qui compte.)

A répondre à l'attaque universitaire, Barthes finit par dénoncer l'intention de l'auteur (*Critique et vérité*, 1966) en substituant à l'homme le langage. Faisant appel à Le Clézio il dit :

« il n’y a plus ni poètes ni romanciers : il n’y a plus qu’une écriture. [...] L’écrivain ne peut se définir en termes de rôle et de valeur [...] Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l’instrumentalité ou la beauté » (OC, II, 781-782). Aussi formule-t-il sa critique contre l’herméneutique qui s’acharne à reconstituer l’intention de l’auteur et pour « faire parler le mort », elle ne cesse de lui trouver substituts : « son temps, le genre, le lexique, bref tout le contemporain de l’auteur, propriétaire par métonymie du droit de l’écrivain mort sur sa création » (p. 789). Alors que la mort « fait de l’œuvre un mythe » et au lieu de la sacrifier prive de la signature de l’auteur : « l’auteur, l’œuvre, ne sont que le départ d’une analyse dont l’horizon est un langage » (p. 790).

Barthes semble anticiper ici sur le projet de « La mort de l’auteur » (1968), texte qui reconnaîtra dans une proposition entre parenthèses la part de vérité de la critique de Picard en disant que « l’empire de l’Auteur [est] encore très puissant (la nouvelle critique n’a fait bien souvent que le consolider) » (OC, III, 41). Avec la querelle, Barthes radicalise sa position, ou comme dit avec justesse Compagnon : « Plus rien ne subsiste du cercle herméneutique ni du dialogue de la question et de la réponse ; le texte est prisonnier de sa réception ici et maintenant. On est passé du structuralisme au poststructuralisme, ou à la déconstruction. » (Compagnon, 1998, 70).

Critique poststructuraliste de l’immanence

Dans son article, Genette finit par dénoncer cette « évidence un peu naïve » du « deuxième » Barthes. Car, finalement, il paraît que la prétention à l’immanence qui ne sera retenue dans les études littéraires que par la pratique critique : la « nouvelle critique » (car toute « poétique » ou théorie de l’art ou esthétique, voire l’intertextualité est d’emblée « ouvertement généraliste »), s’avère prétendre à l’illusion. Si bien que le « thème » – pour reprendre le mot d’ordre de la critique thématique – est toujours « transitif » et s’inscrit par là-même dans une « constellation de mots, d’idées, de concepts » (Richard) supposant un « mouvement de navette » entre une « nécessité métaphorique » et une « nécessité métonymique ». C’est en effet ce mouvement qui sera à même d’établir une transcendance interne, en ce qu’il « transgresse [...] les données réelles au profit des données virtuelles qu’il y découvre » (Genette, 2001, 146). Ce qui chez la critique thématique revêt une forme de continuité (que le thème finit par établir), chez Barthes une discontinuité, une rupture autour de laquelle le texte critique « progresse » et désigne malgré tout, peut-être de manière indirecte, une transcendance. Car « prédiquer, thématiser, c’est classer, et classer c’est toujours inévitablement généraliser. » (p.148)

Deux bilans : 1966 – 2001

Le colloque organisé en 1966 à Cerisy (dont les actes seront publiés en 1968 : *Les Chemins actuels de la critique*) reconnaît, malgré toutes divergences perceptibles dans leur pré-supposé, la pertinence de deux types de relation s’établissant entre la conscience de l’œuvre et celle du critique : relation de distance ou de proximité. Objective vs. subjective : opposition qui rejoint une autre entre critique externe et interne. Alors que la première rapporte l’œuvre à un dehors (l’histoire littéraire, l’herméneutique nouvelle : par exemple de type sociologique à la Goldman) ; la seconde se concentre sur l’œuvre (critique thématique de Richard, critique d’identification à la Poulet, les approches d’inspiration linguistiques).

Le bilan de Genette date de 2001 : on ne s’étonne donc pas qu’il puisse tenir compte non seulement des pré-supposés théoriques d’un « poststructuralisme » (désignant l’effort de dépasser

l'idée d'une science de la littérature fondée sur des principes structuralistes, autrement dit : le décentrement de la structure) mais aussi de ce qui suit ce dernier dans le domaine de la théorie littéraire : une remise en perspective du contexte après un accent très fort mis sur la textualité (Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, 1998). Peut-être les choses ne sont-elles pas si simples que cela (l'image de la spirale, reprise de Barthes via Vico par Compagnon reste encore à repenser), il est néanmoins temps de « finir la guerre », désir formulé par Genette et reconduit par Sophie Rabau, pour imaginer par delà querelle et polémique un champ théorique multiple et libre, tout au plus « autopolémique » (Sophie Rabau, *Remarques sur l'histoire de la théorie littéraire*, 2005).

3. AVATARS DU FORMALISME

L'histoire du renouveau de la critique littéraire en France se rattache à un personnage à la fois inassimilable et indépassable, à Roland Barthes qui, dès ses premiers écrits à partir de 1947 jusqu'à sa mort accidentelle en 1980, n'a cessé de déplacer les orientations de la critique littéraire française. Il était de ceux qui, conformément à la préoccupation numéro un des formalistes russes, ont lutté contre l'habitude de la perception pour en détruire l'automatisme sous-jacent.

C'est justement ce grain de révolte, tel l'invariant barthésien, qu'il faudrait souligner dans le cheminement critique de Barthes, de la double influence sartrienne et marxiste (marquant une première période) à la pratique de lecture « disséminative » qui s'annonce avec *S/Z* (1970), en suivant le déplacement sensible que Barthes opère de l'auteur qu'il fait mourir avec Foucault (« La mort de l'auteur », 1968 ; « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969) au lecteur renaissant de ses cendres. Barthes est inclassable, quoi que Genette ait forgé un label – « poétique ouverte » – justement pour tenir compte de la notion barthésienne de la littérarité. La « poétique ouverte » – par opposition à la poétique fermée ou essentialiste, soumet la littérarité à la seule condition de plaire et de satisfaire, exigence reconnue aussi par Kant (Gérard Genette, *Fiction et diction*, 1991).

Or, ce qui se modifie avec Barthes, ce n'est pas tellement le principe du départ (cette fameuse *immanence*), beaucoup plus les sens communs concernant nos idées reçues sur la littérature et sur ses institutions. N'est-ce pas à nos mythes qu'il ne cesse de faire appel menant contre eux une lutte, avouons-le, formidable, d'où la force et la pertinence de ses textes (malgré le vieillissement idéologique du vocabulaire dans les premiers écrits) ? C'est qu'avec l'ouverture de la structure, l'immanence ne se traduit plus en termes de rigueur « scientifique » (voire « syntaxique »), mais sera liée, transférée au corps (souffrant et jouissant, le texte investissant le corps qui manque, le corps « en souffrance ») du et/ou de la critique littéraire, qui cherche désormais non plus son « style » mais sa souveraineté, à savoir son « écriture » ou – pourquoi ne pas dire avec Deleuze – son « étranger », son « bague », sa « langue mineure ».

Dans un entretien (1971) Barthes parle de ses « adaptations » comme autant de « périodes » toujours liées – comme il dit : « à ce que les gens faisaient autour de moi » (OC, III, 1050).

De ces périodes, nous avons dégagés des concepts-clés, autour desquelles l'espace critique vient à s'élaborer. Ainsi distingue-t-on

- A) un Barthes du *Degré zéro de l'écriture* à *Mythologies* → **écriture : neutre**
Références : Sartre, Blanchot et le marxisme
- B) un autre du « délire scientifique » → **connotation**
Références : Saussure, Hjelmslev

- C) un autre pratiquant d'une lecture « disséminative » → **texte : corps**
Références : Tel Quel, Kristeva, Derrida

L'approche que nous proposons ici, ne suit point la chronologie des publications : on s'aperçoit très vite, une fois entré dans « le texte » de Barthes, que celui-ci est une perpétuelle anticipation : le premier Barthes s'attache à des points bien précis au dernier, tous soucieux de vivre une liberté dans l'art.

A) « le degré zéro »

En 1953 Barthes publie *Le degré zéro de l'écriture*, livre qui traduit une affinité non seulement avec l'idée de responsabilité de Sartre, mais anticipe sur le grand projet barthésien traversant son œuvre : le désir du neutre. Le « degré zéro », c'est l'utopie du neutre : la seule possibilité de faire de la littérature en toute liberté. En réponse à la question sartrienne de savoir « Qu'est-ce que la littérature ? », Barthes répond non par « totaliser » tout : « public et lecteur, écrivain et militant, politique et écriture, littérature et histoire, morale et engagement » (Marty, OC, I, p.18) comme l'a fait Sartre, mais par inventer « un lieu de liberté » entre l'intime (« style ») et le social (« langue »), susceptible de « disjoindre responsabilité et engagement ». Kristeva dans *Sens et non-sens de la révolte* (1996) situe cet « entre-deux » entre deux figures fondamentales dans la formation de Barthes : Blanchot et Sartre.

« On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque. Cela veut dire que la langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pour autant lui donner aucune forme, sans même la nourrir [...] Elle est moins une provision de matériaux qu'un horizon, c'est-à-dire à la fois limite et une station, en un mot l'étendue rassurante d'une économie. [...] elle reste en dehors du rituel des Lettres ; c'est un objet social par définition, non par élection. Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature. [...] elle est le lieu géométrique de tout ce qu'il [l'écrivain] ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité.

La langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. [...] Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. » (OC, I, 177-178)

Qui ne reconnaît pas ici à l'œuvre la fameuse fonction poétique, déterminée par Jakobson : l'écriture émerge au croisement, voire à la projection de l'axe vertical du style (paradigmatique) sur l'axe horizontal de la langue (linéarité syntagmatique). L'autre opposition sous-jacente qui vient à dénoncer la langue est celle supposée entre Nature et Culture : problème qu'à la suite de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss, Barthes ne cesse de soulever pour la réinvestir dans la démystification des mythes contemporains (*Mythologies*, 1957).

Si l'écriture est historique c'est parce qu'elle est une « pratique sociale » qui vise la communication, d'autre part parce qu'en écrivant on s'inscrit dans une tradition historique. Alors comment l'écriture pourrait être une « épreuve de liberté » : en affectant, en jouant entre, sur, voire en déjouant les trois niveaux dont elle participe : le langage, le sujet et l'histoire.

« [...] l'écriture, au contraire, est toujours enracinée dans un au-delà du langage, elle se développe comme un germe et non comme une ligne, elle manifeste une essence et un menace de secret, elle est une contre-communication, elle intimide. On trouvera donc dans toute écriture l'ambiguïté d'un objet qui est à la fois langage et coercition : il y a, au fond de l'écriture, une « circonstance » étrangère au langage. Ce regard peut très bien être une passion du langage, comme dans l'écriture littéraire ; il peut être aussi la menace d'une pénalité, comme dans l'écriture politique [...]» (OC, I, 183)

En effet, dans l'écriture littéraire « l'unité des signes est sans cesse fascinée par des zones d'infra ou d'ultralangage » (p.184). Infra-langage car lié au corps, à la biologie et aux passions ; ultra-langage : du fait de sa visée, à savoir la praxis incluant l'histoire, les idées et l'avenir. Dans, avec ou grâce à ce « trans-langage » qu'est l'écriture, toute identité est mise en cause. Aussi le sujet n'est-il plus un sujet psychologique, mais avec un terme de Kristeva : un « sujet-en-procès », tel qu'il se définit sous la plume de Barthes dans *La mort de l'auteur* (1968) : « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (OC, III, 40). Vu de notre perspective, ces anticipations sur l'enjeu théorique du Barthes de *S/Z* (1970) ou de *Le plaisir du texte* (1973), cette cohésion insoupçonnée et insoupçonnée de l'œuvre barthésien peut encore surprendre.

Mais qu'est-ce que ce « degré zéro de l'écriture » ? Barthes ne croit pas à l'innocence de la langue, c'est du moins ce qui ressort de la définition avec laquelle il rejette cette dimension plate qui organise la linéarité de la chaîne signifiante. Beaucoup plus tard, dans sa *Leçon inaugurale* tenue au Collège de France le 7 janvier 1977 (où une chaire de « Sémiologie » lui fut créée), il se permet – pour dire avec Marty – un « énoncé énorme, douteux, excessif » (Marty, OC, V, 15) en prétendant que la langue est « fasciste » : « car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire » (OC, V, 432). C'est probablement la raison pour laquelle ce texte n'est presque jamais cité, malgré qu'il montre avec beaucoup de finesse comment la langue est « toujours-déjà » sujette au(x) pouvoir(s), à cet objet idéologique multiple qui glisse partout.

« Nous devinons alors que le pouvoir est présent dans les mécanismes les plus fins de l'échange social [...] Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est le langage – ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue. [...] Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une réaction généralisée. » (OC, V, 431)

La langue demande soumission, servilité et grégarité au nom de la société. La seule possibilité de sortir de ce « huis clos », c'est « tricher avec la langue », « tricher la langue ». « Cette tricherie salutaire, cette esquivé, le leurre magnifique qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir [...], je l'appelle pour ma part : *littérature*. » (OC, V, 433)

On comprend du coup l'impact romantique du « désir du neutre » : d'une perspective saussurienne, « le paradigme c'est le ressort du sens : là où il y a sens, il y a aussi paradigme, et là où il y a paradigme, c'est-à-dire opposition, il y a sens ». Tout sens repose donc sur un conflit consistant à choisir l'un des termes contre un autre. « Choisir un et repousser autre, c'est toujours sacrifier au sens, c'est produire du sens, c'est donner à consommer. » (Barthes, « Le désir de neutre », *La règle du jeu*, n° 5, 2001, 36-60). Il faudrait, comme il le propose, recourir à un troisième terme pour défaire, déjouer ce binarisme (autrement dit : l'arbitraire du signe). C'est ce

troisième (*tercium*) qui recevra un légion de noms, appelé indifféremment tout au long de sa carrière : « degré zéro », « neutre », « troisième sens », « écriture », voire « littérature » ou « utopie ».

Leçon non seulement retrace le trajet en diagonale de Barthes de la science à la littérature, de la critique littéraire à l'essai, voire à la fiction (projetant sur son futur roman resté en projet, sa « *vita nuova* »), elle met aussi au centre de l'intérêt le problème de la représentation, à savoir de la réalité en littérature : la *mimèsis*. Barthes, tout comme la théorie structuraliste et poststructuraliste, a toujours réfuté la conception référentielle de la littérature (déjà en 1966 il écrit dans l'article-manifeste de la méthode de l'analyse structurale : « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien* ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée. » (*Introduction à l'analyse structurale des récits*, OC, II, 865). Comme il le formule dans sa « Leçon » : « l'écriture fait du savoir une fête » (OC, V, 435), et cela pour réparer, remédier à la coupure épistémologique d'antan qui existe entre sciences et lettres : « l'écriture se trouve partout où les mots ont de la saveur (savoir et saveur ont en latin la même étymologie) » (*ibid.*)

« La seconde force de la littérature, c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel. Le réel n'est pas représentable, et c'est parce que les hommes veulent sans cesse représenter par des mots, qu'il y a une histoire de la littérature. » (OC, V, 435)

Ce réel fait explicitement appel au *Réel* lacanien et comme tel à l'impact de la psychanalyse sur la sémiologie de Barthes. Dès lors, la littérature échappe à la représentation, sans pour autant échapper à sa « fonction peut-être perverse, donc heureuse » : à « la fonction utopique » (OC, V, 436). S'y lie intimement une expérience, elle aussi liée à l'oubli, celle de « désapprendre ». Or, ce « désapprentissage » n'est pour ainsi dire qu'une réponse au délire scientifique, discours dans lequel la génération de la « nouvelle critique » s'est reconnu jusqu'aux années 70.

B) le délire scientifique : l'analyse structurale du récit (Communications, 8)

C'est en 1966 avec la publication d'un numéro thématique de la revue *Communications* présentant les recherches sémiologiques en France que l'« Ecole française » (Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, T. Todorov, G. Genette, Ch. Metz) se déclare dans la tracée des Formalistes russes, de Propp et de Jakobson.

Dans *Introduction à l'analyse structurale des récits* Barthes définit ainsi le récit :

« [...] le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint [...], le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ses formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; [...] le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie. » (OC, II,) (p. 7)

En effet, avec Barthes, la sémiologie quitte le domaine proprement linguistique pour s'éprouver non seulement dans le domaine de la visualité (cf. *Essais critiques III. L'obvie et*

l'obtus, 1982) mais dans la mode aussi (*Système de la mode*, 1972*). Déjà « Le message photographique » (1961) et « La rhétorique de l'image » (1964) – articles où Barthes se propose une analyse structurale du message photographique – cherchent à dénoncer le caractère purement dénotatif de la photographie (y compris la photographie de presse), bien qu'elle ait un statut particulier en tant qu'« analogon parfait » de la réalité et comme tel, douée d'une « autonomie structurelle ». « [...] la structure de la photographie n'est pas une structure isolée ; elle communique au moins avec une autre structure, qui est le texte (titre, légende ou article) dont toute photographie de presse est accompagnée. » (p. 10)

A part le message « sans code », « message dénoté », qui est l'*analogon* lui-même, un autre message se lit sur la photographie (et avec elle sur tous les arts imitatifs : peinture, dessins, cinéma, théâtre) : c'est ce que Barthes appelle : « message connoté ». Le code du système connoté s'attache soit à « une symbolique universelle », soit à « une rhétorique d'époque », à savoir à « une réserve de stéréotypes » (p. 11). La connotation en photographie serait donc « l'imposition d'un sens second au message photographique proprement dit », qui « s'élabore aux différents niveaux de production de la photographie (choix, traitement, technique, cadrage, mise en pages) » (p. 14). A propos d'une publicité *Panzani*, Barthes distingue trois messages : un message linguistique ; un message iconique codé, culturel ; un message iconique non codé, perceptif.

La connotation

Barthes emprunte à Louis Hjelmslev la notion de *connotation*, laquelle désigne une signification seconde par rapport à une signification primaire, appelée « dénotation ». La connotation joue un rôle stratégique dans le développement des études textuelles en ce qu'elle est ce qui assure la plurivocité du texte s'articulant par là-même aux concepts d'*intertextualité* et de *productivité*. Aussi le mythe qui s'édifie à partir d'« une chaîne sémiologique qui existe avant lui » est-il « un système sémiologique second » : un système connoté (« Le mythe, aujourd'hui », p. 199).

« On se rappelle que tout système de signification comporte un plan d'expression (E) et un plan de contenu (C) et que la signification coïncide avec la relation (R) des deux plans : E R C. On supposera maintenant qu'un tel système ERC devienne à son tour le simple élément d'un second système, qui lui sera de la sorte extensif ; on aura ainsi affaire à deux systèmes de signification imbriqués l'un dans l'autre, mais aussi décrochés l'un par rapport à l'autre. Cependant le « décrochage » des deux systèmes peut se faire de deux façons entièrement différentes, selon le point d'insertion du premier système dans le second, donnant lieu ainsi à deux ensembles opposés. Dans le premier cas, *le premier système (E R C) devient le plan d'expression ou signifiant du second système* :

$$\begin{array}{cccc} & & E & R & C \\ 2 & & & & \\ & 1 & ERC & & \end{array}$$

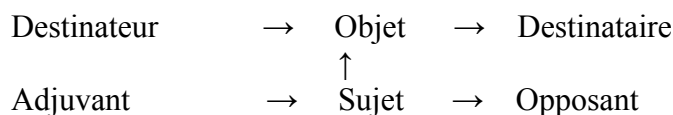
ou encore : (E R C) R C. C'est le cas de ce que Hjelmslev appelle la *sémiotique connotative* ; le premier système constitue alors le plan de *dénotation* et le second système (extensif au premier) le plan de *connotation*. On dira donc qu'un est *système connoté est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de signification* ; les cas courants de connotation seront évidemment constitués par les systèmes complexes dont le langage articulé forme le premier système (c'est, par exemple, le cas de la littérature). Dans le second cas (opposé) de décrochage, *le premier système (E R C) devient, non le plan d'expression, comme dans la connotation, mais le plan de contenu ou signifié du second système* :

$$\begin{array}{cccc} & & E & R & C \\ 2 & & & & \\ & 1 & & & ERC \end{array}$$

ou encore : E R (E R C). C'est le cas de tous les *méta-langages* : un méta-langage est un système dont le plan du contenu est constitué lui-même par un système de signification ; ou encore, c'est une sémiotique qui traite d'une sémiotique. Telles sont les deux voies d'amplification des systèmes doubles » (OC II, p. 695-696)

La sémiotique d'Algirdas Julien Greimas

Ce linguiste français d'origine lituanienne applique des méthodes d'analyse structurale aux problèmes sémantiques en empruntant au Danois Louis Hjelmslev la distinction du plan de l'expression et du plan du contenu pour distinguer le « récit » de l'« univers sémantique » : le second se voit « exprimé » par des « systèmes de relations » qu'instaure le premier. Pour les étudier, Greimas élabore une sémantique fondamentale et une grammaire fondamentale. Les relations sémiotiques au plan de l'expression narrative sont formalisables par les oppositions d'une « structure actantielle » (laquelle sous forme réduite s'inspire de la morphologie de Propp) établie à partir des actants (sujets) qui s'opposent deux à deux (*La Sémantique structurale*, 1966) :



La simplicité du modèle actantiel réside dans le fait qu'« il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinateur et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projection d'adjuvant et d'opposant. » Il s'agit, pour Greimas, de comprendre comment le contenu (les significations) du récit s'organise – par exemple dans le cas de Bernanos (*L'Imaginaire de Bernanos*) – soit autour du signe du « Mensonge », soit autour du signe de la « Vérité ». Greimas applique sa sémiotique non seulement aux récits (p.e. à Maupassant), mais à la poésie aussi (*Essais de sémiotique poétique*, 1972).

« Le jeu narratif se joue non pas à deux, mais à trois niveaux distincts : les rôles, unités actantielles élémentaires, correspondant aux champs fonctionnels cohérents entrent dans la composition de deux sortes d'unités plus larges : les acteurs, unités du discours et les actants, unités du récit. »

La narratologie de Gérard Genette

En 1972, dans *Figures III* (en particulier « Discours du récit ») Genette distingue « histoire » (le contenu narratif), « récit » (le signifiant ou le texte narratif) et « narration » (l'acte narratif producteur). Il adopte le vocabulaire de Todorov, lorsqu'il lie à la grammaire du verbe (au temps, au mode, à la voix) les problèmes du récit, comme si le récit était « l'expression d'un verbe ». En 1983, dans une relecture critique (*Nouveau discours du récit*), Genette reprend les résultats de son premier discours en vue de synthétiser et de mettre au point les recherches narratologiques antérieures.

Sous la catégorie du « temps », il étudie trois types de rapports :

- 1) l'ordre narratif (le rapport entre succession chronologique des événements de l'histoire et leur disposition dans le récit) : il existe deux types d'anachronies narratives (à savoir modification de la coïncidence temporelle entre l'histoire et le récit), l'anticipation : *prolepse* et le retour en arrière : *analepse*.
- 2) La durée narrative concernant les rapports de la durée des événements de la *diégèse* (l'univers de l'histoire racontée ; la *diégésis* est le récit pur, sans dialogue par opposition à la *mimésis*) et la longueur des segments narratifs qui les racontent.
- 3) La fréquence narrative qui recouvre les rapports entre les événements de l'histoire et la capacité du récit de les répéter ou de les styliser (récit singulatif, récit répétitif, récit itératif, récit fréquentatif).

Sous la catégorie du « mode », Genette étudie la régulation de l'histoire par le récit qui la raconte plus ou moins complètement (distance narrative) et selon tel ou tel point de vue. Pour ce qui est de la perspective narrative, il recèle trois types de *focalisation* (qui voit ?)

- focalisation zéro : vision omnisciente, le regard du narrateur est tout-puissant ;
- focalisation externe : équivaut au regard d'une caméra enregistratrice, neutre, impersonnelle et objective ;
- focalisation interne : le regard est celui d'une conscience limitée de ce qu'il voit, sent ; procédé privilégié par le réalisme subjectif ;

Sous la catégorie de la « voix », Genette étudie la narration dans le récit (qui parle ?) sous les espèces

- de l'instance narrative déterminée par :
 - le narrateur absent de l'histoire : hétérodiégétique
 - le narrateur présent dans l'histoire : homodiégétique
 - le niveau narratif ;
- de la situation d'énonciation :
 - l'énonciation ultérieure,
 - l'énonciation antérieure,
 - l'énonciation simultanée,
 - l'énonciation intercalée.

La poétique de Tzvetan Todorov

Traducteur des formalistes russes, il était leur disciple peut-être le plus fidèle. Todorov suit le modèle de la linguistique structurale, voire de la grammaire lorsqu'il constitue une poétique du récit. (*Littérature et Signification*, 1967). Il prend pour prémisse l'idée que « tout travail scientifique se voit obligé de prescrire comment les œuvres devraient être plutôt que de décrire comment elles sont » (Todorov, 1967, 8) ou bien, son abrégé de méthode : « on étudie non pas l'œuvre mais les virtualités du discours littéraire, qui l'ont rendue possible : c'est ainsi que les études littéraires pourront devenir une science de la littérature » (Todorov, 1966, 131). Aussi l'analyse scientifique finit-elle par modifier ou par compléter les prémisses du départ « pour soulever un problème théorique ». Dans *Poétique de la prose* (1971) il définit l'objet de la poétique en ce qu'elle doit décrire le fonctionnement du discours littéraire en établissant des analogies avec les parties du discours : « nom propre, verbe, adjectif ». L'idée principale de Todorov consiste à ne pas séparer d'emblée langage littéraire et langage non littéraire, mais à

appliquer à la première les règles de la deuxième de telle sorte que se dégage l'écart qui les sépare, à savoir la littéarité. D'autre part, toujours dans l'esprit de Saussure et de Jakobson, il souligne que le langage littéraire n'entretient aucun vrai rapport avec la réalité, mais il est régi par ses propres lois. Ceci pour poser que le récit comprend toujours « un autre récit ». C'est le code commun à l'époque qui permet de passer d'un récit à l'autre : « du plus connu (le récit actuel) au moins connu (le symbolisé) ».

Critique de la critique (1984) constitue le tournant dans la pensée critique de Todorov où il semble rompre avec le formalisme reconnaissant que la poétique est « un outil de la pensée plutôt que la pensée elle-même » (p. 113) et pour la poétique puisse éviter le piège d'une taxinomie, il faudrait que le critique se pose soi-même « en sujet réfléchissant (plutôt que de s'effacer derrière l'accumulation de faits objectifs. » (p. 186)

III. AU DELÀ DU TEXTE

I. SÉMANALYSE

C) les sorties du corps : les sorties du texte

Le « texte » est un des concepts fondamentaux de la période appelée « poststructuraliste » ou « déconstructionniste », période que l'on associe traditionnellement à une date qui a fait événement : mais '68. C'est en 1968 que la revue *Tel Quel* publie sa *Théorie d'ensemble* où se trouve exposés les concepts fondamentaux dans lesquels cette génération d'écrivains, de poètes, de théoriciens et de philosophes se reconnaissent. Animé et fondé par Philippe Sollers en 1960, *Tel Quel* (1960-1983) est proche de Roland Barthes, de Michel Foucault et de Jacques Derrida, ce dernier publie notamment dans ce recueil d'ensemble à valeur de manifeste (n'est-ce pas *Tel Quel* était la dernière avant-garde ?), *La différance*. Néanmoins, au lieu de multiplier les exemples pour vérifier la pertinence de ce qui vient d'être dit, étudions de près la théorie du texte tout en remontant à sa source bakhtinienne.

Dans l'article « Texte », paru en 1973 dans l'*Encyclopaedia Universalis* (cf. OC, IV, pp. 443-459), Barthes dresse le bilan de ce que l'on appelle la « théorie du texte ». Celle-ci embrasse les résultats de la théorisation kristévienne, dont les prémisses sont déjà exposés dans son « De l'œuvre au texte » en 1971. Ainsi différencie-t-on entre deux périodes dans les études textuelles, l'une, déjà abordée avec la notion de l'immanence au centre, prêche la fermeture du texte, d'où l'élaboration des diverses stratégies en vue d'élaborer la syntaxe du texte littéraire (l'analyse structurale). Pour ce qui est de sa sémantique, elle pose immédiatement le problème de la référentialité en art et par là-même invite à en réfléchir en termes d'intertextes censés se substituer à la référence. Le problème de l'intertextualité, concept entièrement tributaire des travaux de Julia Kristeva – appelée par Barthes dans « l'Etrangère » (1970) « l'intruse, la troisième » (OC, III, 477) – et à travers elle au dialogisme de Mikhaïl Bakhtine, mobilisera de part et d'autre le champ des études littéraires dès 1970.

Le texte dans son acception classique repose sur le signe considéré comme une unité close, dont la fermeture arrête, coupe, voire empêche que le sens « tremble », « divague ». Ainsi dans un texte classique – Barthes appelle ce type de texte dans *S/Z* (1970) : « lisible » : « ce qui peut être lu, mais non écrit » (OC, III, 122) par opposition au « scriptible » (« c'est nous en train d'écrire ») – le signifiant se trouve comme « rivé » à son signifié ne permettant que de deux types d'opérations : la « restitution » du signifiant (philologie) et « l'interprétation » du signifié (herméneutique). Voici donc le présupposé du texte classique : « la littéarité du texte se trouve dépositaire de son origine, de son intention et d'un sens canonique qu'il s'agit de maintenir ou de

retrouver » (OC, IV, 444). L'arbitraire du signe (que Barthes cherche sans cesse à compromettre dès ses débuts) a comme corollaire la métaphysique de la vérité.

Pour que la « mutation épistémologique » puisse avoir lieu, censée dynamiser le modèle statique de la première sémiotique littéraire (pour qui le texte est « l'englobant formel des phénomènes linguistiques » requérant un travail « positiviste » « immanent » et « objectif »), il faut attendre que les acquis de la sémiotique et de la linguistique soient détruits et reconstruits dans un nouveau champs de référence qu'offrent le marxisme et la psychanalyse. En effet : « pour qu'il y ait science nouvelle [...] il faut qu'il ait rencontre d'*épistémés* différentes » – en l'occurrence celle du marxisme, du structuralisme et du freudisme – « et que cette rencontre produise un objet nouveau » (p. 446) : le texte.

Ce qui caractérise cette mutation c'est qu'elle met en crise toute énonciation, y compris la sienne propre. Cela veut dire que, désormais, le langage qui n'était qu'un pur instrument devient l'objet d'une méfiance. Lyotard parle d'« une incrédulité à l'égard des métarécits » (Lyotard, 1979, 7) qui ont pour fonction de légitimer le savoir.

C'est à partir de la définition kristévienne du texte selon laquelle

« [...] le Texte [est] comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques » (Kristeva, 1969, 52) (Kristeva, 1970, 12)

que Barthes dégage un réseau de concepts dans lequel le texte se laisse comprendre comme :

pratiques signifiantes	↔	statisme
productivité	↔	produit
signifiante	↔	signification
phéno-texte /géo-texte	↔	Œuvre
intertextualité	↔	clôture du texte

Ces termes constituent un tissu indécomposable (tout comme le texte lui-même) et se mettent dans une série de complications et d'implications avec l'idée sous-entendue que le sens n'est point donné mais produit dans un processus interminable entre producteur, récepteur et le texte. Pour ce qui est de l'intertextualité, concept-clé de la théorie du texte, on se propose de l'aborder avec la lecture kristévienne de Bakhtine.

« Dialogisme : intertextualité »

Dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969), Kristeva souligne que Bakhtine « est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire *n'est pas*, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure » (83 ; l'étude proprement dite « Le mot, le dialogue et le roman » date de 1966). Pour ce faire, il doit prendre le « mot littéraire », à savoir le mot en poésie, non pas comme un « point », mais comme « un croisement de surfaces textuelles ». L'unité minimale de la structure est le « statut du mot », ceci permettant d'insérer dans le texte histoire et société comme autant de textes (on y reconnaît le principe de la mise en abyme, sujet de prédilection de la narratologie moderne cf. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, 1977). Par cette imbrication « la diachronie se transforme en synchronie [...] L'histoire et la morale s'écrivent et se lisent dans l'infrastructure des textes. Ainsi, polyvalent et pluridéterminé, le mot poétique suit une logique qui dépasse la logique du

discours codifié, et qui ne se réalise pleinement qu'en marge de la culture officielle. C'est, par conséquent, dans le carnaval que Bakhtine ira chercher les racines de cette logique [...] » (p. 83)

Ce dialogisme d'emblée plié, compris dans le mot poétique (comme une virtualité – dirait-on avec Deleuze ou Peirce) va situer le langage littéraire non plus projetée sur la ligne ou la surface, mais sur un mode dans l'espace et dans l'infini. Le modèle susceptible de tenir compte de cet espace multiple, de ce « réseau » est ce que Kristeva appelle « modèle tabulaire ». Les éléments du réseau sont des « sommets » (phonétiques, sémantiques, syntagmatiques), ou, autrement dit « grammes » mouvants susceptible de renvoyer à « un autre sommet ». C'est à partir de la poésie de Mallarmé que Kristeva élabore le système complexe des grammes témoignant « de l'expansion du mot-thème dont parle Saussure et qui surdétermine un réseau. » (p. 124)

Le discours étranger, comme une intrusion, opère une rupture non seulement à l'intérieur du code linguistique, mais ce qui a partie liée avec, aussi dans l'ordre logique. De fait, le discours monologique s'évalue un « espace 0-1 », fondé sur « la logique aristotélicienne, scientifique, théologique » (p. 122). Avec le dialogisme, on assiste à une sorte d'absorption de l'interdit, soit « le 1 », que constituent les lois de grammaire, de la syntaxe et de la sémantique. Aussi l'interdit reste-t-il implicite dans le paragramme poétique. En tant que lieu d'inscription d'une « autre logique », logique qui s'évolue dans « l'espace 0-2 » – et ce serait la tâche de la sémiotique de la décrire sans pour autant la dénaturer (p. 112) – le paragramme est

« une coexistence du discours monologique (scientifique, historique, descriptif) et d'un discours détruisant ce monologisme. Sans l'interdit il n'y aurait pas de transgression ; sans le 1 il n'y aurait pas de paragramme basé sur le 2. » (p. 122)

Anagramme : paragramme

Si le terme de « paragramme » rappelle celui d'« anagramme » de Saussure, ce n'est pas par hasard : Saussure lui-même hésite « entre les termes d'anagrammes, d'antigramme, d'hypogramme, de paragramme, de paratexte » pour appeler ce phénomène caractéristique de la poésie saturnienne consistant en « une présence évidente, mais dispersée, des phonèmes conducteurs » (Starobinski, cité par Baudrillard, 1976, 287). Aussi l'enjeu formulé dans le dialogisme bakhtinien rejoint-il le Saussure des *Anagrammes*. De quoi s'agit-il ? Jean Starobinski publie les *Cahiers d'anagrammes* de Saussure en 1971 (« Les deux Saussure » in *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*), en plein apogée du mouvement structuraliste. D'après le témoignage de ces cahiers, Saussure se livre à une pratique de lecture dès lors inédite lorsque, en suivant la *loi de la couplaison* et la *loi du mot-thème*, il découvre que « le poète met en œuvre, dans la composition du vers, le matériau phonique fourni par un mot-thème » (Baudrillard, 1976, 286). « Il s'agit dans l'hypogramme – cite Baudrillard les mots de Saussure – de souligner un nom, un mot, en s'évertuant à en répéter les syllabes, en lui donnant ainsi une seconde façon d'être, factice, ajoutées pour ainsi dire à l'original du mot. » (*ibid.*) L'intérêt de ce procédé tient au fait que cette lecture anagrammatique n'obéit pas à la règle de la linéarité du signe, voire elle semble aller à l'encontre de l'arbitraire du signe (du lien codifié entre le signifiant et le signifié). C'est par conséquent la supériorité de la forme sur la substance – prônée par les *Cours* – qui se voit abolie, rendant caduc le principe même qui préside tout présumé en poétique. Les recherches sur l'anagramme ont tendance à établir un parallèle entre la production des anagrammes et le fonctionnement inconscient du sujet toujours déjà soumis aux règles dictées par la langue. Avec l'anagramme une transgression a lieu qui affecte l'instance

même de l'auteur, transgression que « la mort de l'auteur » vient à perpétrer. Aussi l'anagramme témoigne-t-il du paradoxe de toute identité (sens) que la littérature est censée produire : le texte paragrammatique s'avère déconstruire le signe et par là-même le nom de ce qu'il vient de construire grâce à la matérialité de la langue.

Géno-texte : phéno-texte

Le projet paragrammatique de Kristeva débouche sur la distinction entre phéno-texte et géno-texte.

« Le géno-texte n'est pas une structure, mais il ne saurait être le structurant non plus, puisqu'il n'est pas *ce* qui forme *ce* qui permet à la structure d'être, fût-ce en restant censuré. Le géno-texte est le signifiant infini qui ne pourrait "être" un "ce" car il n'est pas un singulier ; on le désignerait mieux comme "les signifiants" pluriels et différenciés à l'infini, par rapport auxquels le *signifiant* ici présent, le signifiant de la-formule-présente-du-sujet-dit n'est qu'une borne, un lieu-dit, un *accident* (C'est-à-dire un abord, une approximation qui s'ajoute aux signifiants en abandonnant sa position). Pluralité des *signifiants* dans laquelle – et non pas en dehors de laquelle – le signifiant formulé (du phéno-texte) est *situable* et, comme tel, *surdéterminé*. Le géno-texte est ainsi non pas *l'autre scène* par rapport au présent formulaire et axial, mais l'ensemble des autres scènes dans la multiplicité desquelles il manque un index écarté – écartelé – par la surdétermination qui définit, de l'intérieur, l'infini.

Cette pluralité infinie, seule, excède la dichotomie présent-autre où transparait le transcendantal, soit l'objet chu qui confirme l'unicité du signifiant au singulier, soit l'effacement du sens, qui ampute toute spécificité textuelle et la renvoie à tout jamais à un hors-sens désignant une clôture infranchissable. » (Kristeva, 1969, 222)

Le phéno-texte est le niveau du texte accompli censé comprendre tous les procès qui étaient à l'origine de sa production. Cette ouverture vers la genèse du texte implique une transformation de la sémiologie classique en sémanalyse : on s'éloigne de la sémiotique traditionnelle au profit d'une déconstruction perpétuelle du texte. Aussi le travail de la sémiotique change-t-il : au lieu d'établir un sens postulant un rapport entre *Sé* et *Sa*, elle doit décrire les ambivalences du texte. Avec cette « spatialisation » de la littérature, il serait possible de « passer à la synchronie » : le sens se développe dans l'espace constitué de textes juxta- et superposés.

Intertextualité

Kristeva

C'est à la suite des anagrammes saussuriennes et du dialogisme et de la polyphonie bakhtiniens que Kristeva introduit le terme d'intertextualité, terme qui prend chez elle un sens très large – surtout par rapport aux restrictions ultérieures proposées par Genette et par le système de Riffaterre. Alors que l'« analyse transformationnelle » reste encore tributaire de la pensée dichotomique du signe, l'intertextualité saisit « l'imbrication » des textes et est en mesure d'ouvrir la structure close. Cette conception insiste sur la productivité du texte qui veut dire que le texte est « une permutation de texte » : « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent » (1969, 113). Le texte littéraire fait partie intégrante de « l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel ». L'intertextualité est « l'interaction qui se produit à l'intérieur d'un seul texte ».

Barthes

Pour Barthes, le concept d'intertexte constitue « le volume de la socialité » à la théorie du texte non selon une « filiation repérable », mais selon la voie d'«une dissémination ». Avec cette « subversion », qui prendra sa forme définitive dans « la théorie du texte comme « hyphologie » (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée) » (Barthes, 1973, 101), Barthes opère un passage vers une acception postmoderne de l'intertexte en tant que « hétérogène », « polymorphe », « hybride » ou « mixte » – usage mis en valeur dans la réception nord-américaine (de Man, Bloom, Hartman, Miller, etc.). La défaite des frontières des textes fait que le sujet, lui-même pris dans ce procès (« sujet-en procès »), « s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile » (*ibid.*)

C'est dans *S/Z* (1970), l'analyse de la nouvelle de Balzac, *Sarrasine*, où il montre à l'œuvre cette lecture « disséminative » suivant cinq codes repérés (herméneutique, sémantique, symbolique, proaïrétique, culturel) non plus en vue de reconstituer un paradigme d'une lecture structuraliste. Au contraire :

« le code est une perspective de citations, un mirage de structures ; on ne connaît de lui que des départs et des retours ; les unités qui en sont issues [...] sont elles-mêmes, toujours, des sorties du texte, la marque, le jalon d'une digression virtuelle vers le reste d'un catalogue [...] ; elles sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été *déjà* lu, vu, fait, vécu : le code est le sillon de ce *déjà*. » (1970, 28)

C'est encore dans *S/Z* qu'il introduit – toujours dans une perspective intertextuelle – les concepts de « texte étoilé » et de « texte brisé ». L'un comme l'autre, telle une leçon de méthode, traduit la pratique critique dont le texte de Balzac fait l'objet :

« Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; [...] le commentateur trace le long du texte des zones de lectures, afin d'y observer les migrations des sens, l'affleurement des codes, le passages des citations. [...] Ce qu'on cherche, c'est à esquisser l'espace stéréographique d'une écriture [...]. Le commentaire, fondé sur l'affirmation du pluriel, ne peut donc travailler dans le « respect » du texte : le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles ; [...] le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*. Cependant, ce qui est nié, ce n'est pas la qualité du texte (ici incomparable), c'est son « naturel ». (1970,21-22)

La théorie du texte se définit mal par rapport aux sciences traditionnelles de l'œuvre et aux sciences formalistes aussi. Barthes souligne que « la science critique postulée par cette théorie est paradoxale », car le texte, en tant qu'il n'est jamais « approprié » et se situe « dans l'*intercourse* infinie des codes et non au terme d'une activité « personnelle » [...] de l'auteur » résiste au général : « il n'y a pas de « modèle » du texte ». La science qui peut tenir compte de la textualité du « texte » barthésien est « une science du devenir », « une science de la *jouissance* » : « car tout texte [...] tend à la limite à provoquer ou à vivre la *perte de conscience* (l'annulation) que le sujet assume pleinement dans la jouissance érotique » (Barthes, 1973, 374).

Parallèlement, d'autres lignes de recherche s'imposent visant à l'intertextualité qui s'avèrent peut-être plus « opératoires », plus « méthodiques », mais restent *en deçà de* l'emploi extensif de Barthes pour qui le hors-texte n'existe plus et le monde devient l'espace mouvant du « devenir constant du texte ».

Genette

C'est dans *Palimpsestes* (1982) que Genette reprend l'interrogation sur ce qu'il a appelé « paratextualité » dans *Introduction à l'architexte* (1979). Pour Genette l'intertextualité n'est plus une notion extensive désignant la littérature même (Barthes, Kristeva). L'intertextualité n'est qu'un type de « transtextualité ». On reconnaît, outre la volonté de rendre ce concept plus méthodique et opératoire, un autre déplacement par rapport à la position du groupe *Tel Quel* : Genette n'hésite pas à réintroduire la transcendance (par opposition à la préoccupation numéro un de la nouvelle critique concernant l'immanence) en soutenant qu'au-delà du texte, il n'y a que du texte. Aussi cette conception lui permet-elle de redéfinir « l'objet de la poétique », lequel n'est plus le texte « considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais *l'architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte ». Celle-ci recouvre « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes [...] dont relève chaque texte singulier ». Dans son ouvrage de 1982, il préfère le mot « transtextualité » qui dépasse et inclut à la fois l'architextualité (1979). Cette « transcendance textuelle du texte » désigne « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (1982, 7-17)

Genette distingue « cinq types de relations transtextuelles » :

1. *l'intertextualité* : « présence effective d'un texte dans un autre » ; « citations », « plagiats », « allusions » ;
2. *la paratextualité* : la relation du texte avec ce qui l'accompagne : titres, notes, épigraphes, illustrations, prières d'insérer ;
3. *la métatextualité* : la relation du texte avec son commentaire (la « relation critique » Starobinski)
4. *l'hypertextualité* : la relation d'un texte B (hypertexte) avec un texte antérieur A (hypotexte) ;
5. *l'architextualité* : la fonction de la « perception générique » qu'a le lecteur d'une œuvre donnée (cf. le processus de la réception : H. R. Jauss)

Définie « d'une manière sans doute restrictive » (1982, 8), la notion d'intertexte permet à Genette de se démarquer de la conception de Michael Riffaterre – qui parle d'une « sémiologie intertextuelle » faisant appel à Ch. S. Peirce, et définit l'intertexte comme « l'ensemble des textes que l'on trouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini » (1981, 4) – et de s'inscrire dans la continuité critique de la *Poétique* aristotélicienne.

2. PHILOSOPHIE ET LITTÉRATURE

La déconstruction derridienne

La déconstruction veut se libérer des impacts de la pensée métaphysique, en s'attaquant aux concepts métaphysiques de maîtrise, de système, d'ordre, de loi et de pouvoir au nom de l'entropie (dissolution du système) et de la structure ouverte. Dans son projet de déconstruction, dans la lignée de Heidegger, Jacques Derrida (1930-2004) brouille les oppositions entre intelligible/sensible, dedans/dehors, sujet/objet, nature/culture, animalité/humanité, sens propre/sens figuré, corps/esprit, naturel/artificiel, réel/fiction, etc. sur lesquelles la métaphysique occidentale s'est construite et montre qu'elles sont indécidables, réversibles, paradoxales et qu'elles n'ont rien de fondamental. Le travail du philosophe consiste à dépasser ces oppositions, à les « déconstruire ». Derrida prend pour point de départ la linguistique, la distinction traditionnelle entre la parole et l'écriture qui repose sur la condamnation de l'écriture. Seule la parole réalise

l'immédiate présence à soi, la vérité qui devient vivante et qui se dit. Cette conception, en vigueur de Platon à Rousseau, suppose que si *la parole* est l'expression la plus proche de la conscience, *l'écriture* est violence faite à la parole. Considérée comme quelque chose de seconde, comme un accident, un supplément par rapport à la parole vivante, immédiate, essentielle, l'écriture est pensée comme une perte, comme une déchéance, une reproduction auxiliaire, un pis-aller, un expédient, un substitut. Il s'ensuit que la voix, la parole est conçue comme une métaphysique de l'écriture. C'est ce que Derrida appelle « logocentrisme ». Par opposition, il propose l'étude de l'écriture au lieu de celle de la parole. La science qui s'occupera de l'écriture est la « grammatologie » (*De la grammatologie*, 1967). Derrida ne cherche pas à privilégier l'écriture par rapport à la parole, mais à retrouver une « archi-écriture », une première écriture. Le couple parole – écriture s'enracine dans un phénomène qu'il appelle « différance » (du verbe latin *differre* – fr. *différer* – qui a deux sens distincts : 'remettre à plus tard' et 'se distinguer' ; le mot existe mais au moment de sa prononciation il est déjà remplacé par d'autres mots derridiens : « trace », « jeu », etc., il fait partie de la chaîne (maillon) substituable (« La différance » in Tel Quel, *Théorie d'ensemble* (1968)) qui n'existe pas au sens où un objet existe devant nous. La « différance » est un mouvement, une opération, un jeu : elle n'est perceptible que par ce qu'elle produit, par les différences qu'elle engendre. Il est impossible de la définir, c'est son essence. En tant que condition de tout système linguistique et de toute pensée, la « différance » est donc antérieure à toutes les oppositions, à la différence entre le signifiant et le signifié, entre le sens et sa traduction, entre le contenu et son expression. Aussi, la grammatologie générale ne doit-elle pas devenir une science positive. Elle serait appelée à *déconstruire* non certes en les abolissant mais en remontant à leur racine tous les présupposés linguistiques et philosophiques. Pour Derrida, la phénoménologie de la perception cède la place à la lecture des textes : un texte ne renvoie pas à des réalités historiques ou concrètes, à des choses ou des événements mais à d'autres textes par un jeu infini de citations.

« Il faudrait aussi préciser que la déconstruction n'est même pas un *acte* ou une *opération*. Non seulement parce qu'il y aurait en elle quelque chose de « passif » ou de « patient » [...]. Non seulement parce qu'elle ne revient pas à un sujet (individuel ou collectif) qui en aurait l'initiative et l'appliquerait à un objet, un texte, un thème, etc. La déconstruction a lieu, c'est un événement qui n'attend pas la délibération, la conscience ou l'organisation du sujet, ni même de la modernité. *Ça se déconstruit*. Le *ça* n'est pas ici une chose impersonnelle qu'on opposerait à quelque subjectivité égologique. *C'est en déconstruction*. [...] Et le « se » du « se déconstruire », qui n'est pas la réflexivité d'un moi ou d'une conscience, porte toute l'énigme. Je m'aperçois, cher ami, qu'à tenter d'éclairer un mot en vue d'aider à la traduction, je ne fais que multiplier par là-même les difficultés : l'impossible « tâche du traducteur » (Benjamin), voilà ce que veut dire aussi « déconstruction ».

[...]

Le mot « déconstruction », comme tout autre, ne tire sa valeur que de son inscription dans une chaîne de substitutions possibles, dans ce qu'on appelle si tranquillement un « contexte ». Pour moi [...] il n'a d'intérêt que dans un certain contexte où il remplace et se laisse déterminer par tant d'autres mots, par exemple, « écriture », « trace », « différance », « supplément », « hymen », « pharmakon », « marge », « entame », « parergon », etc. Par définition, la liste ne peut être close [...] » (« Lettre à un ami japonais » *Psyché. Invention de l'autre*, 1987, p. 389-390)

Décentrement de l'écriture chez Gilles Deleuze

Le décentrement de l'écriture s'inscrit pour Gilles Deleuze dans un projet philosophique plus vaste de renversement du platonisme. C'est la lecture de *la Recherche* de Marcel Proust qui a révélé pour Deleuze une vérité sur la vérité : c'est que celle-ci ne se trouve pas dans un exercice volontaire de la pensée, mais se trahit, s'accomplit dans l'interprétation des signes insistants et résistants, susceptibles de détourner la pensée de son cours ordinaire. Cette vérité (sens) qui

n'existe pas mais insiste et fait « événement », invitent Deleuze et Guattari dans « Rhizome » (1976) (repris pour introduire le traité métaphysique écrit à deux : *Mille plateaux* en 1980) à se détacher de l'image traditionnelle du livre. Ce livre traditionnel, qu'il appelle « livre-racine », reconduit la multiplicité et la prolifération du sens à sa « racine ». Ce type de livre imite le monde, comme l'art la nature. Sa loi est celle de la réflexion par laquelle l'Un devient deux. Ainsi la logique binaire dominant psychanalyse, linguistique, structuralisme et informatique est-elle « la réalité spirituelle de l'arbre-racine ».

Un deuxième type de livre, caractéristique de notre modernité, est le « livre-radicelle ». Dans ce cas, à la place de la racine principale avortée une multiplicité se greffe immédiatement, mais par cette greffe, ce pliage supplémentaire d'un texte sur l'autre, « l'unité continue son travail spirituel » (p. 12). C'est pour dire que ce système « fasciculé » ne rompt point avec le dualisme et la complémentarité d'un sujet et d'un objet.

Ce n'est que le troisième type de livre, le « rhizome » qui réalise le multiple. Le rhizome est une tige souterraine constituée de bulbes, de tubercules, telle le chiendent, la pomme de terre ou même des animaux « sous leur forme de meute », par exemple les rats sont des rhizomes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un, ni au multiple. Deleuze résume ainsi les caractères approximatifs du rhizome :

- *principe de connexion et d'hétérogénéité* : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre et doit l'être. Une conséquence en découle concernant la langue : c'est que la langue est une réalité essentiellement hétérogène. Ceci pour affirmer qu'une méthode de type rhizome ne peut analyser la langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions ;
- *principe de multiplicité* : il n'y a pas d'unité qui sert de pivot ;
- *principe de rupture asignifiante* : alors que les coupures trop signifiantes séparent les structures, un rhizome peut être brisé n'importe où. Dans un rhizome il y a des lignes de segmentarité permettant la stratification, la territorialisation (signifié) ; mais il y a aussi « des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse » (p. 16). Le livre fait rhizome avec le monde, il n'est pas l'image du monde : au contraire, il « assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre » (p. 18) ;
- *principe de cartographie* : toute la logique de l'arbre est une logique du calque, de la reproduction ; le rhizome est une carte, il est ouvert, connectable dans toutes les dimensions, démontable, renversable, il est toujours à entrées multiples.

Le livre classique est le livre des sédentaires racontant l'histoire « au nom de l'appareil unitaire d'Etat ». La « Nomadologie » est au contraire une « antigénéalogie », « le contraire de l'histoire ». Le rhizome rend surannée la « tripartition entre un champs de réalité, le monde, un champs de représentation, le livre, et un champs de subjectivité, l'auteur » (p. 34) : ainsi le livre est-il un « agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde » (*ibid.*). L'agencement ne se situe pas au niveau du mot, mais de l'énoncé. Le rhizome tout comme le livre-rhizome est fait de plateaux ; un plateau « est toujours au milieu », « n'a ni début, ni fin », il est « une région continue d'intensité ».

« une théorie de création »

Les références littéraires de ce type de lecture sont : Blanchot, Proust (*Marcel Proust et les signes*, 1964), Kafka (avec F. Guattari, *Kafka - Pour une littérature mineure*, 1975) Beckett, Joyce, Artaud, Carroll (*Logique du sens*, 1969). Dans *Critique et clinique* (1993), Deleuze reprend en exergue la phrase proustienne : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 297) pour dire que l'écrivain minorise sa propre langue, pour la faire tendre vers une limite « asyntaxique », « agrammaticale ». Le problème d'écrire s'allie avec celui de voir et d'entendre : l'écrivain s'avère être un « voyant » et un « entendant ». Car la limite vers lequel fuit la langue n'est pas « en dehors du langage », « elle en est le dehors ». La limite se fait de visions, d'auditions non langagières ce qui entraîne la langue « hors de ses sillons coutumiers », ce qui la fait « délirer ». Les visions, les auditions ne sont pas « une affaire privée », mais liées, au contraire, à une « géographie sans cesse réinventée ». C'est dans ce sens que l'écriture est inséparable du « devenir », « en écrivant, on devient » : « écrire, c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain. » (p. 17). Le devenir est toujours « inachevé », c'est un « processus » : un « passage de Vie », d'où l'idée nietzschéenne de la littérature pensée comme une « santé ».

Cette théorie de l'écriture (géophilosophie) refuse l'interprétation. Au lieu d'interpréter, il faut expérimenter. La littérature nomade ne se réalise pas par la littérature française qui se penche en général sur la vérité, pour apprendre les « sales petits secrets », c'est beaucoup plus la littérature anglaise et américaine qui suit ses lignes de fuite devant la prise de sens. Ce type de lecture permet d'expérimenter, voire dissiper les limites des arts : expérimenter entre matières et genres.

3. RENOUVEAUX POÉTIQUES

« narratologie comparée ou pour une théorie de l'imaginaire » : le cas de la métalepse

Un passage vers une ouverture se laisse soupçonner dans le domaine de la narratologie entre *Discours du récit* qui affirme qu'un énoncé du type « Marcel devient écrivain » est un « récit minimal » et *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004), où l'on trouve l'idée inverse que « la figure est l'embryon, ou si l'on préfère, une esquisse de fiction » (p. 17). Ce qui est au centre du déplacement, c'est la figure de métalepse (« La métalepse [...] consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe » Fontanier, p. 127). Déjà dans *Figures III*, Genette définit la métalepse de façon formelle en insistant sur ses aspects fonctionnels par rapport à d'autres catégories du récit, mais reconnaissant la part du fantastique et du merveilleux dans la constitution de la métalepse. Pour comprendre l'enjeu du procédé métaleptique, il convient de rappeler l'acquis narratologique, selon lequel tout récit s'organise en deux niveaux séparés : le niveau de la narration et celui des événements narrés, partage valable non seulement pour le récit factuel, mais aussi pour la fiction. Si ces niveaux ne sont plus distingués de façon étanche, on parle d'une « contamination » (volontaire ou involontaire). Si contamination il y a, il y a aussi métalepse. En 2004, Genette souligne que la métalepse déstabilise « la suspension volontaire d'incrédulité » pour produire « une simulation ludique de crédulité » (p. 25). On remarque qu'il n'est plus question de décrire les propriétés des figures et de les classer – comme c'était le cas encore dans *Nouveau discours du récit*, mais de s'intéresser aux effets produits par le discours narratif. C'est dans cette ligne de pensée que Genette insiste sur l'impact de l'imagination créatrice en affirmant que le récit « n'a ni pour enjeu ni pour fonction de nourrir les activités descriptives, analytiques et classificatoires, mais bien de mobiliser l'imagination de son récepteur, et les effets de métalepses mobilisent plus particulièrement des aspects ludiques et/ou

fantastiques de cet imaginaire » (Entretien avec John Pier). Avec la métalepse Genette quitte le domaine par excellence de la narratologie « restreinte » et se glisse vers l'expérimentation des domaines avoisinants, en particulier le cinéma et le théâtre où les procédés métaleptiques ont cours. Même si Genette se méfie de « l'impérialisme » ou du « militantisme disciplinaire » ainsi que de la tendance à ériger de « nouveaux paradigmes », il paraît que les recherches sur la métalepse vont dans le sens d'ouvrir la voie devant une nouvelle narratologie « comparée ».

Avant la publication de l'ouvrage de Genette, un colloque international s'est organisé autour de la problématique de la métalepse (« La métalepse aujourd'hui », 2002) censé tenir compte de l'usage de la métalepse dans un domaine transdisciplinaire. Car, la métalepse constitue « le point de croisement de tout un ensemble d'interrogations fondamentales concernant le récit de fiction, voire plus généralement, certaines modalités du fonctionnement de la représentation mentale comme telle » (*Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, 2005). Aussi existe-t-il des périodes et des genres (le baroque, le romantisme et le modernisme ; pratiques comiques et ironiques) qui favorisent le processus métaleptique, alors que d'autres (le classicisme, le réalisme ; pratiques tragiques et lyriques) « s'en détournent ». Des remarques récapitulatives de Jean-Marie Schaeffer et de John Pier, on ne retient que deux :

- l'une traduit la fonction de la métalepse dans le dépassement de la narratologie structuraliste (traditionnellement basée sur l'opposition jakobsonienne entre métaphore et métonymie) :

« Il apparaît que la métalepse est aussi fondamentale pour l'analyse littéraire que la métaphore et la métonymie. [...] La métalepse – sorte de « court circuit » dans l'organisation du discours – rompt avec cet ordonnancement, que ce soit parce que, comme le disait Fontanier, elle consiste à « substituer l'expression indirecte à l'expression directe » ou que, dans l'esprit de Quintilien, elle importe un synonyme impropre dans un contexte donné, soit enfin que, selon la tropologie freudienne, elle représente une « déformation » (*Entstellung*) par rapport à la « condensation » (*Verdichtung*) métaphorique et au « déplacement » (*Verschiebung*) métonymique. » (ibid.)

- l'autre souligne le rôle de la métalepse dans le récit de fiction par opposition au récit factuel.

« [la métalepse] instaure un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion » (ibid.)

« une poétique généralisée »

En reprochant à Jakobson d'avoir réduit la poésie à la fonction poétique et par là-même de méconnaître que « la poésie est faite autant de symboles que de signes » (*Pour la Poétique I*), Henri Meschonnic envisage une poétique vivante, susceptible de défendre et de comprendre « le mouvement de la parole et de la vie », à savoir « le rythme » contre le modèle statique et dualiste du structuralisme linguistique. Lors du colloque « Le langage comme défi » (en mai 1990) il défend la cause du langage en affirmant qu'« il n'y a pas de théorie du social, du politique, du savoir et de l'interprétation, sans théorie du langage. Le langage est le lieu commun à tout ce qui est réflexion [...] » (*Le langage comme défi*, p. 9). Le défi est à prendre non plus en termes de « sortie hors du signe » (à la manière d'Artaud ou de Nietzsche), mais en termes d'une invention d'une « autre rationalité » qui évite l'écueil de l'opposition en reconnaissant « les paradigmes des

signes » qui sont « multiples » : linguistique, anthropologique, philosophique, social, politique. Meschonnic insiste sur la nécessité d'« arracher » la théorie à l'empirisme.

« J'entends par théorie du langage, l'extension, intérieure à la poétique, vers une poétique généralisée du langage, y compris celui qu'on dit ordinaire, vers une poétique du sujet, vers une poétique de la société. En quoi la théorie ne fait que découvrir sa propre utopie. Mais cette utopie est une nécessité. Elle n'est pas marginale. Mais centrale. Pivotal, par la critique du rythme. J'appelle *poétique* ce développement interne de l'analyse [...] du fonctionnement des textes littéraires vers une anthropologie historique du langage, par le rythme reconnu comme mouvement du sujet dans son discours, et pris comme subjectivité, spécificité, historicité radicale du discours. Sans quoi le discours n'est saisi qu'avec des concepts de la langue. Et le continu reste impensé dans les concepts du discontinu. » (p. 11)

Autant que le poème « met en crise » le problème du signe (à savoir l'empirique du signe), autant la théorie de la littérature est la « mise à l'épreuve » de la théorie du langage. « C'est donc à partir [...] de la poétique seule, que peut venir l'analyse des effets épistémologiques, éthiques et politiques du signe. » (*ibid.*)

« le tournant discursif »

Les recherches dans le domaine de l'énonciation (le langage envisagé comme discours) soulèvent des questions que le structuralisme et son postulat sur l'immanence ont passées sous silence, notamment sur « l'émergence » même des œuvres littéraires dans le monde. (cf. Dominique Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1987 ; *Pragmatique pour le discours littéraire*, 1990 ; *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, 1993, etc.). Car avec l'énonciation, c'est une activité qui se met au centre de l'intérêt, une activité qui n'est « ni à l'intérieur, ni à l'extérieur de la langue » mais qui « s'organise à partir d'elle ». De cette perspective, la littérature ne se comprend plus comme un tissu des textes, mais comme « un processus qui déstabilise la distinction spontanée entre *texte* et *contexte* ». Centré sur le « dispositif de communication » les œuvres sont appréhendées comme discours où « les conditions du dire traversent le dit et où le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation ». Avec le tournant discursif, « le statut de l'écrivain », « les rôles attachés aux genres », « la relation au destinataire » redeviennent des points d'interrogations permettant de définir ce dispositif comme un dispositif « à la fois textuel et socio-historique ». Il s'agit en effet de reconnaître le rapport qui unit indissociablement l'institution littéraire à l'énonciation.

Parler des « genres de discours » permet non plus d'imposer une réduction générique dans la lignée d'Aristote, mais d'affirmer l'activité sociale du texte qui relève d'un moment et d'un lieu déterminés, voire d'un public spécial. Ceci implique toute une théorie de représentation :

« L'œuvre n'est pas une représentation, un agencement de contenus qui permettrait d'« exprimer » de manière plus ou moins détournée, peines et joies, idéologies ou mentalités. Elle parle effectivement du monde qu'elle est censée représenter. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre des représentations littéraires détachées de lui qui en offriraient une image. [...] L'œuvre ne peut représenter un monde que si ce dernier est déchiré par le renvoi aux conditions de possibilité de sa propre énonciation. » (Maingueneau, *Linguistique et littérature : le tournant discursif*, 2002)

L'analyse de discours rompt avec l'esthétique romantique dont les présupposés n'ont pas été mis en question par le structuralisme concernant l'opposition entre une parole « intransitive »,

« autotélique », n'ayant d'autre visée qu'elle-même et des paroles « transitives » qui sont « au service de finalités placées à l'extérieur d'elles-mêmes (c'est cette même opposition qui instaure une coupure entre l'écrivain et l'écrivain proposée par Barthes). Dans cette perspective, les textes « ne sont plus aujourd'hui qu'un sous-ensemble du champ des études du discours ». Selon Maingueneau, il faut faire intervenir les sciences du langage selon deux modes : l'abord « grammatical » (aspect, détermination, temporalité, fonctions syntaxiques, etc.) ne suffit plus à lui-même, il ne prend sens que rapporté à l'«abord discursif» (cohérence textuelle, contrat, lois du discours, genres du discours, éthos, etc.).

Aussi la publication récente des nouveaux documents de Saussure (*Ecrits de linguistique générale*, 2002) avec au centre de la notion de discours invite-elle à reconsidérer la place de Saussure (identifié au structuralisme) au delà de l'opposition langue/parole et comme tel plus proche des recherches actuelles sur « l'analyse des discours » (cf. *Langages*, n° 159, septembre 2005, « Linguistique et poétique du discours à partir de Saussure »).

Bibliographie pour le chapitre *Du tournant linguistique au tournant discursif* :

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, trad. fr., 1970.
 — *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Oeuvres complètes I-V*, Seuil, 2002. (Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric MARTY)
 — *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953. (OC I, 171-225)
 — *Michelet par lui-même*, Seuil, 1954. (OC I, 291-449)
 — *Mythologies*, Seuil, 1957.
 — *Sur Racine*, Seuil, 1963. (OC II, 51-196)
 — *Essais critiques*, 1964. (OC II, 269-528)
 — *Critique et vérité*, Seuil, 1966. (OC II, 757-801)
 — « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, 1966 (OC II, 828-865)
 — *S/Z*, Seuil, 1970. (OC III, 119-346)
 — *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973. (OC IV, 217-264)
 — « Rhétorique de l'image » in *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982 (OC II, 573-588)
 — « Eléments de sémiologie » in *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985. (OC II, 631-704)
 — *Système de la mode*, Seuil, 1972.
 — *Leçon*, Seuil, 1978. (OC V, 429-446.)
 — *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil, 1980. (OC V, 784-892)
- BAUDRILLARD, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
Les Chemins actuels de la critique, Plon, 1967.
- DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles, Logique du sens, Minuit, 1969.**
 — *Marcel Proust et les signes*, PUF, 1964, éd. augmentée 1970.
 — *Critique et clinique*, Minuit, 1993.
 — *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953-1974*, éd. préparée par David LAPOUJADE, Minuit, 2002.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, Kafka – Pour une littérature mineure, Minuit, 1975.**
 — **Mille Plateaux, Minuit, 1980.**
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967.
 — *De la grammatologie*, Minuit, 1967.
 — « La différance », *Tel Quel*, 1968, 43-68, repris : *Derrida Hiba! A könyvjelző nem létezik.*, 1972, 1-29.
 — *Marges de la philosophie*, Minuit, 1972.

- *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), Seuil, trad. fr., 1965.
- *Sémiotique et philosophie de langage*, PUF, 1988.
- FARAGO, France, *Le langage*, Armand Colin, 1999.
- FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses, Gallimard, 1966.**
- « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* », Bulletin de la Société française de philosophie, 63e année, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-104 ; repris Dits et écrits, I, p. 789-821.
- *Dire et écrire I-IV*. Gallimard, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Figures*, Seuil, tome I (1966); tome II (1969); tome III, (1972).
- *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
- *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.
- *Seuils*, Seuil, 1987.
- *Fiction et diction*, Seuil, 1991.
- « Peut-on parler d'une critique immanente ? », *Poétique*, n° 126, avril 2001, 131-150.
- « Fiction ou diction », *Poétique*, n° 134, avril 2003, 131-139.
- *La Métalepse*, Seuil, 2004.
- « La métalepse. De la figure à la fiction », [http : www.vox-poetica.org / entretiens / genette.htm](http://www.vox-poetica.org/entretiens/genette.htm)
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *La sémantique structurale*, Larousse, 1966, PUF, 1986.
- *Maupassant, la sémiotique du texte*, Seuil, 1976.
- *Essais de sémiotique poétique*, (sous la direction de), Larousse, 1972,1982.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Hatier, 1975.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1966.
- *Questions de poétique*, Seuil, 1973.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
- *Polylogue*, Seuil, 1977.
- LYOTARD, Jean-François, *Condition postmoderne*, Minuit, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1987.
- *Pragmatique pour le discours littéraire*, 1990
- *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, 1993.
- *Linguistique et littérature : le tournant discursif*, 2002.
- MAN, Paul de, Allégories de la lecture, Galilée, 1989. (Ed. orig. 1979)**
- PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Seuil, 1978.
- PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, Pauvert, 1965.
- *La carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971.
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Seuil, 1979.
- *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles BALLY et Albert SECHEHAYE, Payot, 1972.
- *Ecrits de linguistique générale*. Texte établi et édité par Simon BOUQUET et Rudolf ENGLER, Gallimard, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, (éd.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, 2005.
- SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expression des limites*, Seuil, 1968.
- STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, Gallimard, 1970.
- *Les Mots sous les mots*, Gallimard, 1971.
- TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Seuil, 1965.
- *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, 1973.
- *Littérature et Signification*, Larousse, 1967.
- *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.

— *Critique de la critique*, Seuil, 1984.

Bibliographie générale :

- Barthes, Roland, *Oeuvres complètes I-V*, Seuil, 2002. (Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty).
- Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Minuit, 2004.
- Bree, Germaine et Morot-Sir, Edouard, *Du surréalisme à l'empire de la critique*, GF-Flammarion, nouv. éd., 1996.
- Brunetière, Ferdinand, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, Paris, 1903-19.
- Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.
- Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la dir. de Roland Chemama, Larousse, 1993.
- Ducrot, Oscar et Todorov Tzvetan, *Le dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972.
- Goldmann, Lucien, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, NRF, 1959.
- Greimas, A-J. et Courtes J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, t.1, 1979, t.2, 1986.
- Hollier, Denis (éd.), *De la littérature française*, Bordas, 1993.
- Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (D. Bergez, P. Barbéris, P.-M. de Biasi, M. Marini et G. Valency), Bordas, 1990.
- Jauss, Hans-Robert *Pour une esthétique de la réception*, NRF, Gallimard, 1978.
- Mornet, Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée française*, Paris, 1924.
- La Critique littéraire* (P. Brunel, D. Madelénat, J.-M. Gliksohn et D. Couty), PUF, 1977.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'Age baroque en France*, Corti, 1953.
- Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971.
- Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1923.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954.
- Ravoux Rallo, Elisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Rohou, Jean, *L'histoire littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- Rudler, Gustave, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford University Press, 1923.
- Tadié, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, 1987.
- Thumerel, Fabrice, *La critique littéraire*, Armand Colin, 2000.

Table des matières :

I.	LA NOTION DU TEXTE ET LES MANUSCRITS. L'HISTORIQUE DES EDITIONS SCIENTIFIQUES ET LA PLACE DE LA CRITIQUE GENETIQUE DANS LA THEORIE DU TEXTE	2
II.	L'HISTOIRE LITTÉRAIRE	28
III.	LA CRITIQUE DE LA CONSCIENCE ET LA CRITIQUE THÉMATIQUE	37
IV.	L'ESTHÉTIQUE DE LA RECEPTION	60
V.	LA SOCIOCRIQUE	76
VI.	INTRODUCTION A LA PSYCHANALYSE	87
VII.	DU TOURNANT LINGUISTIQUE AU TOURNANT DISCURSIF : TENDANCES, ECOLES DANS LA SCIENCE DE LA LITTERATURE	112
VIII.	BIBLIOGRAPHIE GENERALE	145