

L'Imaginaire dans la critique littéraire des années 1950-1960

Images et Geste dans les œuvres de Charles Mauron, Lucien Goldmann et
Roland Barthes

Paulo Procopio Ferraz
Sous la direction de Bruno Clément

Table des matières

Introduction : à propos de l'image	3
Penser l'évidence	3
Image et Métaphore.....	6
Geste et Figure	21
La Critique racinienne.....	27
I – La Tautologie	30
Paraphrase et Révélation	30
Critique et Choix	35
Tautologie et Différence.....	38
Le Droit à la parole	42
1.1 Le Choix de Lucien Goldmann	48
Lire Goldmann	48
Acte : La Coupure	51
Gesticulation : Le Choix	60
Signe : La Critique littéraire	67
1.2 Roland Barthes et la Substance.....	77
L'Œuvre imaginaire de Barthes	77
L'Acte : la substance	79
La Gesticulation : la chimie.....	86
Le Signe : l'alchimie	95
1.3 Charles Mauron et l'imaginaire de l'eau	102
La Psychanalyse comme hantise	102
L'Acte : Le Moi orphique.....	104
La Greffe	108
La Greffe	108
Une crise liquide	118
Le Moment critique : autour de Mithridate.....	131
1.4 Le Propre de la critique	160
Le Soir du langage.....	169
Le Combat perdu	177
Critique et Paradoxe.....	184
II - Critique et Paradoxe.....	189
2.1 Les Imposteurs	201
Un dieu caché	222
2.2 La Lumière sombre.....	233

Le Miracle racinien	233
Les Espaces blancs.....	245
Une Ecriture fragile.....	265
2.4 Un « je » chimiste	278
La Gastrosophie du langage	278
Les Pays neutres	286
L'Altérité et le Repoussoir	301
L'Écrivain et sa Plume	310
2.3 Présence de la nuit	319
Le Récit de Charles Mauron.....	326
Le Cours du Soleil	336
Aphrodite naissante	346
III - Critique/Aporie.....	360
IV Annexes	392
Bibliographie.....	392
Corpus.....	392
Textes consultés des auteurs étudiés	395
Bibliographie sur Roland Barthes	399
Bibliographie sur Lucien Goldmann	401
Bibliographie sur Charles Mauron	405
La Querelle de la nouvelle critique.....	405
Images, Figures et Métaphore	407
Œuvres influentes à l'époque étudiée	409
Ouvrages de référence	411
Etudes et documents référents au XVII ^e siècle	411
Articles et œuvres consultées	413

Introduction : à propos de l'image

« Pourquoi le profond serait-il lié à l'obscur et à l'invisible ? »¹

Raymond Picard

Penser l'évidence

Chaque époque a ses évidences. En critique littéraire on peut repérer des éléments qui, tout en étant fondamentaux pour la compréhension des textes, sont rarement soumis à un examen approfondi. Effectivement, il est vain de défendre ce qui semble, d'emblée, clair pour tous : l'évidence est ce que l'on tient pour acquis. On peut apercevoir ces évidences, donc, à partir de la manière dont elles se présentent : elles sont ce que l'on affirme sans discussion. Or, ce manque de discussion peut devenir un obstacle pour le lecteur : avec la distance historique, il devient de plus en plus difficile d'accepter certaines idées. Dès lors, le lecteur se retrouve avec des notions qui, pour lui, paraissent absurdes : tout se passe comme si un texte dépouillé de ses évidences devenait inintelligible. Il a tendance, ainsi, à le rejeter en bloc, en opérant, de cette manière, un mouvement qui est le contraire de l'évidence : le texte est nié tout de suite, sans discussion.

En 1978, après avoir écouté une communication de Contardo Calligaris sur les rapports entre la psychanalyse et la littérature, Roland Barthes réagit à quelque chose qui lui paraissait absurde dans le discours de l'analyste :

« Je placerais l'écriture du côté d'une pratique qui essaie donc non pas de tout dire ou de dire quelque chose ou de ne rien dire, mais de périmé l'opposition du caché et du non caché. Et, par là même, contrairement à ce que vous avez conclu, je dirai que l'écriture est le contraire même du paraphasique : elle n'est pas du côté du paraphasique et, de ce fait, elle n'est pas du côté de l'analyse, et il n'y a aucune communauté, pour reprendre votre expression, entre l'analyse et l'écriture »².

Il semble que Barthes n'ait pas entendu l'« aphasique » qui compose le mot « paraphasique ». Pour Calligaris, la paraphasie est un trouble qui fait que le patient n'arrive

¹ PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 134.

² CALLIGARIS, Contardo, « Tout dire », suivi d'une discussion avec Antoine Compagnon, Irène Pagès, Roland Barthes *et al.*, in : COMPAGNON, Antoine (dir.), *Prétexte : Roland Barthes, colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 23.

pas à prononcer le mot désiré : il dit plusieurs termes qui s'en approchent, mais est obligé de se confier aux autres pour trouver ce qu'il lui manque. Si ce trouble prend une importance particulière pour la psychanalyse, c'est parce que celle-ci est une pratique de la parole : dans les rapports analytiques, l'analysant est censé tout dire. Or, cela implique une relation de confiance entre l'analysé et l'analysant : pour que le premier puisse tout dire, il faudrait que le dernier soit capable de tout entendre. Ce pouvoir de l'écoute totale implique, cependant, celui d'entendre ce que l'analysé a tu : lorsqu'il s'applique à dire tout ce qui lui vient à l'esprit, ce qu'il ne dit pas (ou ce qu'il ne dit que sous une forme détournée) devient plus important que le sens explicite du discours du patient. La psychanalyse devrait être, ainsi, une discipline de l'écoute du silence : l'analysant est censé être celui qui entend le mot qui manque. Or, justement, la cure passe par une déception de ce supposé-savoir : soit l'analyste entend quelque chose, mais ne peut pas savoir ce qui a été tu, soit il rate complètement ce qui a été tu. Dans les deux cas, c'est l'analysé qui finit par dire le mot de son propre silence.

C'est à partir de ces réflexions que Calligaris pose une question à Barthes : la littérature ne s'appuie-elle pas, elle aussi, sur cette règle du « tout dire », ce qui impliquerait, évidemment, que le lecteur ne puisse pas tout entendre ? Cette question est doublée par une autre : le psychanalyste demande à Barthes s'il aurait tout dit à propos des rapports entre la littérature et la psychanalyse, et quelles sont les raisons de ce silence. Mais il est probable que, à côté de ces deux questions explicitement formulées, une troisième puisse être dégagée de la communication. En effet, on peut la penser comme un effort de la part de Calligaris de tout dire sur les rapports entre analyse et littérature, ce qui met Barthes dans la position de l'analysant et, par conséquent, Calligaris dans la position de l'analysé.

Dans ces conditions, il n'est guère surprenant que la réponse de Barthes déçoive Calligaris. Cependant, ce qui est plus intéressant, c'est que lorsqu'on lit sa réaction, il devient clair que, à défaut d'entendre ce qu'il n'a pas dit, Barthes n'a pas pu entendre ce qui a été dit. Dans la discussion qui s'ensuit, Calligaris se voit obligé de préciser plusieurs fois quelque chose qui n'a pas été compris, à vrai dire, par aucun des discutants : ce « rien » que l'analysé tait ne peut jamais devenir « quelque chose », il occupera toujours la place de ce qui est tu. Or, Barthes semble vouloir critiquer la communication de Calligaris en affirmant que « l'écriture ne dit pas rien, elle ne dit pas quelque chose et elle ne dit pas tout »¹, ce qui décrit assez exactement le discours de l'analysé lorsqu'il essaie de « tout dire ». On pourrait

¹ *Id.*, p. 21.

presque affirmer que toute la réponse de Barthes est une tentative paradoxale de réfuter la psychanalyse avec une pensée qui lui ressemble en tout point : en ne comprenant pas la communication de Calligaris, il lui oppose un discours qui, en essayant de le contredire, finit par coïncider remarquablement avec ce qui avait été dit.

Dans cette incompréhension de Barthes, le mot « paraphrasie » joue un rôle important. En effet, en tentant de définir ce mot, il affirme que la paraphrasie est une forme de réduction de l'écriture à ce qu'il appelle « un mot pour un autre », ce que, bien évidemment, il trouve inacceptable. Barthes a compris l'exposé du psychanalyste comme une sorte de défense de la paraphrase, confondant, ainsi, « paraphrase » et « paraphrasie ». Barthes n'a pas entendu l'« aphasie » qui compose ce dernier mot : ce qu'il n'a pas pu comprendre dans le terme, c'est, très exactement, son silence¹. Cela explique pourquoi il a été si catégorique dans sa volonté de séparer l'analyse de l'écriture : toute son énergie, à l'époque, était déployée en vue de ce que l'on pourrait décrire comme un long refus de la « paraphrasie ».

Dans son effort pour expliquer ce qu'est la littérature, Barthes finit par faire apparaître un silence. Pour être plus précis, il faudrait définir ce que l'on comprend ici par « silence » : la paraphrasie est, on l'a vu, moins l'incapacité de prononcer un mot spécifique que le default général du langage ; elle marque, ainsi, l'impossibilité d'une parole. Parler du silence n'est pas seulement repérer le mot tu, mais plutôt penser aux raisons pour lesquelles ce mot demeure incompris. Silence et évidence sont, ainsi, dans un rapport de proximité qu'il serait difficile de nier. Parfois, si quelque chose est caché dans un discours, ce n'est pas, comme on pourrait imaginer, parce qu'il serait resté dans l'ombre, mais, au contraire, parce qu'il est trop clair. L'apparition d'une évidence reste entourée d'un silence : puisqu'elle est ce qui n'est jamais discuté, sa présence suffit pour garantir la vérité de ce qu'elle affirme. Il n'est pas possible de développer un discours à propos de ce qui est évident sans tomber dans la tautologie : l'évidence nie, ainsi, toute parole qui ne se limite à la constatation de sa simple existence. Si, à l'époque, une des questions qu'il s'agissait de répondre était de savoir comment périmier l'opposition entre le caché et le non caché, ce qui leur pourrait permettre de s'éloigner, sinon de la paraphrasie, mais au moins de la paraphrase, aujourd'hui on pourrait essayer de formuler une autre question.

¹ « C'est "un mot pour un autre", et l'écriture n'est pas de l'ordre du "un mot pour un autre", peut-être, n'ai-je bien compris ce que c'était la paraphrasie... » *Id.*, p. 27.

Lorsqu'un lecteur arrive à repérer un silence qui semble travailler tout un discours, il a souvent tendance à le prendre pour une erreur : ce qui n'a pas été pensé est rangé du côté d'une absurdité qu'il faut rectifier à tout prix. Ainsi, le fait que les notions du « caché » et du « non caché » aient été omniprésentes dans la critique littéraire d'une certaine époque peut paraître suffisant pour que l'on puisse les rejeter en bloc : en effet, qu'est-ce qui pouvait autoriser ce type de lecture, si ce n'est que le fait que ce couple apparaissait comme une évidence ? Or, une évidence non-contrôlée n'est-elle pas l'équivalent d'un mauvais raisonnement ?

C'est ainsi que cette opposition entre le caché et le non caché est devenue absurde pour Roland Barthes. Cela ne veut pas dire, certes, que Barthes n'avait jamais écrit sur cette opposition. Cependant, à une certaine époque, lorsqu'il tentait de la décrire, on sent dans les textes, dès les premiers mots, un rejet : d'emblée, on se rend compte que le but de son écriture était de prendre ses distances par rapport à elle. Ce mode de discours, qui se fonde sur un geste coupure, n'est pas inadéquat en soi : il est vrai que beaucoup des pensées ont été construites à partir d'un refus, et le fait de ne pas se sentir solidaire d'un objet peut être bénéfique pour l'efficacité de la méthode. Toutefois, si l'on essaie de lire la critique littéraire des années 1950 et 1960 à partir de ce refus, quelque chose d'essentiel se perdra.

Effectivement, dans ces deux décennies, pour beaucoup d'auteurs, l'opposition entre le caché et le non caché relevait d'une évidence qui structurait toute la pensée. Si l'on veut, ainsi, comprendre cette critique au lieu de se satisfaire de trouver des moyens de périmérer les oppositions qui l'organisaient, il faut tenter de repérer les évidences et les absurdités de chaque texte. Dès lors, quelques questions s'imposent : qu'est-ce que le caché et le non caché ? Comment cette opposition a-t-elle pu fonctionner dans une critique littéraire ? Pourquoi elles apparaissaient-elles en tant que des évidences ? Et, surtout, comment peut-on lire un texte lorsque l'on s'imagine qu'il cache quelque chose ?

Image et Métaphore

Pour que ces questions puissent prendre sens, il est nécessaire de penser comment lire une évidence et un silence dans un texte. Si l'on a décidé d'étudier, dans ce travail, Charles Mauron, Lucien Goldmann et Roland Barthes, c'est parce que cette manière d'entendre un silence, si elle n'était pas revendiquée en tant que telle par ces auteurs, était quelque chose de

constant dans leurs pratiques de lecture. Cela est dû à une ambiguïté qui découlait de leur position dans le champ critique de l'époque. Effectivement, les trois auteurs font partie d'un groupe qui devait répondre à deux exigences contradictoires : d'une part, la recherche de l'objectivité faisait en sorte que la méthode de lecture n'était valable que dans la mesure où elle rendait le texte plus visible. Cela voulait dire, en principe, qu'elle devrait s'effacer devant lui : elle cherchait à décrire « l'œuvre en soi » et non les visions partielles que l'on pouvait en avoir. De l'autre, le besoin d'innovation poussait la critique à éviter le commentaire et la paraphrase pour trouver des significations nouvelles, ce qui aboutissait à l'élaboration d'une méthode qui avait une visée particulière (psychanalytique, sociologique ou linguistique, par exemple). Or, cette contradiction n'a pas échappé à ses adversaires : souvent, les auteurs étudiés se voyaient reprocher leur « esprit de méthode ». Ils étaient accusés de rabattre leurs propres modes de lectures sur des textes peu compatibles avec elles – la méthode serait devenue plus importante que l'objet qu'elles étaient censées décrire. Beaucoup de réponses ont été données à ces objections. Certains auteurs, comme Barthes et Goldmann¹, par exemple, insistaient, à juste titre, sur le fait qu'aucune lecture n'est neutre et que, d'une façon ou d'une autre, les positions du critique influaient sur les résultats obtenus par l'analyse. « L'expérimentateur fait partie du système expérimental », disait Sartre². Cependant, cela ne faisait que mettre en évidence le problème principal : comment revendiquer à la fois l'objectivité du texte et la partialité de la méthode ?

On le voit, si l'on essayait de répondre à cette question par un raisonnement abstrait, elle serait insoluble. On aboutirait, tout au plus, à la description d'un problème logique, qui devrait tourner autour de la contradiction entre le besoin de conservation d'un sens (qui est, en dernière instance, le but de toute fidélité à un texte) et la nécessité d'une écriture nouvelle qui le dépasse. Cependant, ce qui était impliqué dans le développement de la méthode et dans l'objectivité de la lecture, c'était ce silence irréductible du texte qu'ils finissent, d'une façon ou d'une autre, par faire apparaître.

En se plaçant dans telle ou telle perspective, on pourrait trouver étrange que l'on interroge le texte de Blaise Pascal et de Jean Racine, par exemple, du point de vue du

¹ Voir, par exemple, BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, in : *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 770-774 et GOLDMANN, Lucien, « Visions du monde et Classes sociales », in : *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, 1959, chapitre V, pp. 97-114.

² SARTRE, Jean-Paul, « Question de méthode », in : *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, 1960, p. 30, note de bas de page.

communisme et de l'avenir de l'homme. Ce qui est sûr, c'est que, dans *Le Dieu caché*¹, Lucien Goldmann cherche moins ce que ces auteurs ont à dire sur le sujet que ce qu'ils n'ont jamais pu dire : pour lui, ce sont les limites de la vision tragique, incapable d'agir sur le monde, qui éclairent, en même temps, sa structure et celle de la pensée dialectique qui lui succèdera. Ce qu'il sollicite des textes de Pascal et de Racine (et ce qu'il sollicitera, d'ailleurs, de presque tous les autres textes qu'il analysera), c'est, précisément, la façon dont ils ne parlent pas de l'avenir de l'homme. Il faudrait préciser, pour éviter tout malentendu, qu'il ne s'agit nullement d'un reproche de la part de Goldmann envers les œuvres de ces deux auteurs : on verra que son écriture serait difficilement pensable sans la leur. Il s'agit, d'une façon très visible, de voir en toute une pensée une manière de s'appuyer sur un mode spécifique du silence.

Cependant, une question reste entière : comment réfléchir sur ce qui se dérobe ? Une approche possible consisterait à essayer de décrire la critique avec les outils théoriques qu'elle fournit, essayant ainsi de rester au plus près du texte lui-même pour repérer ses évidences et les traiter à partir des méthodes utilisées par les auteurs. Il s'agit de la méthode que nous avons utilisée dans notre mémoire sur Lucien Goldmann².

Cette méthode nous avait cependant mené à une impasse : l'activité conceptuelle des textes était mal équipée pour penser certains de leurs propres gestes. Ainsi, tout en poursuivant une lecture qui s'efforçait de se tenir à l'intérieur des textes théoriques, nous étions arrivé à des problèmes qui les dépassaient et qui montraient les limites des élaborations méthodiques des auteurs sans, pour autant, qu'ils soient complètement étrangers à leurs pratiques critiques. En essayant, par exemple, de penser la catégorie de la « forme » et du « contenu » chez Lucien Goldmann, nous sommes arrivé à la conclusion que, bien qu'elles constituent une partie indispensable de ses lectures, on ne les trouve nulle part en tant que concepts, ce qui crée des confusions théoriques qui se retrouvent partout dans son texte.

Ainsi, les méthodes employées par les auteurs étudiés aident peu à comprendre ce mouvement. Pour répondre à cette difficulté, on pourrait essayer l'approche contraire : on établirait, ainsi, un éloignement par rapport aux textes. En tentant de rester séparé de l'objet de recherche, on construirait une méthode épistémologique pour comprendre non le sens,

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit.

² PROCOPIO FERRAZ, Paulo, « *La Forme et Le Contenu* » dans *l'œuvre de Lucien Goldmann*, Mémoire de master en littérature française, sous la direction de Isabelle Tournier, Université Paris VIII, 2013.

mais le fonctionnement des textes. Or, en cherchant le « socle épistémologique » de ces auteurs, c'est-à-dire, l'épistémè qui leur servirait de base, on aurait, certes, pu repérer cette évidence dont il sera souvent question dans ce travail. Cependant, cela pourrait avoir des effets qui seraient difficiles à maîtriser : effectivement, comment ne pas prêter à la méthode que l'on aurait élaborée la capacité d'adopter une position surplombante, créant, ainsi, une hiérarchie des savoirs ?

« On objectera peut-être que le seul fait de vouloir analyser à la fois et d'un seul tenant, la grammaire générale, l'histoire naturelle et l'économie, en les rapportant à une théorie générale des signes et de la représentation, suppose une question qui ne peut venir que de notre siècle. Sans doute l'âge classique, pas plus qu'aucune autre culture, n'a pu circonscrire et nommer le système général de son savoir. Mais ce système a été assez contraignant pour que les formes visibles des connaissances y esquissent d'elles-mêmes leurs parentés, comme si les méthodes, les concepts, les types d'analyse, les expériences acquises, les esprits et finalement les hommes eux-mêmes s'étaient déplacés au gré d'un réseau fondamental qui définissait l'unité implicite mais inévitable du savoir »¹.

L'objection que soulève Foucault part du constat que le système de savoir de l'âge classique ne peut pas décrire son propre fonctionnement. Comment comprendre, dès lors, que l'épistémologie puisse opérer cette description de manière plus exacte que l'âge classique lui-même, comme si ce mode de savoir n'avait été inventé que pour être étudié par la méthode foucauldienne ? Si la réponse de l'auteur est décevante (et on verra quelles leçons on peut tirer de cette déception) c'est parce qu'elle ne diffère pas de la stratégie dont tous les textes méthodologiques se servent pour penser la question : en somme, Foucault affirme que, si sa méthode coïncide avec l'objet, c'est parce que, justement, l'objet coïnciderait avec la méthode (ce qui rend légitime sa capacité de parler à sa place). L'épistémologie n'est, ainsi, jamais très loin de la tautologie. On reviendra sur cette figure de langage plus tard. On notera dès à présent, cependant, que rien ne nous oblige de prêter à la tautologie une valeur péjorative. Si ces remarques de Foucault sont clairement insuffisantes pour éclaircir la difficulté qu'il a lui-même proposée, on verra ci-dessous jusqu'à quel point le problème de l'identification méthodique peut être à l'origine d'une activité textuelle extrêmement riche.

Pour mieux comprendre les difficultés des méthodes épistémologiques, on suivra le trajet de Gaston Bachelard, qui est, sous plusieurs aspects, exemplaire. Sa *Formation de*

¹ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses ; une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p. 90.

*l'esprit scientifique*¹ était conçue comme une espèce d'épistémologie négative du travail scientifique : il s'agissait de faire apparaître les tendances de la psychologie humaine qui pouvaient l'empêcher de raisonner selon les règles de la science. A ce stade, la méthode et les objets d'analyse étaient rigoureusement séparés : Bachelard prend comme exemples des chercheurs qui sont arrivés à des conclusions absurdes pour montrer les pièges dans lesquels tombent les esprits préscientifiques. Même la distance historique ne semble pas justifier les dérives de la pensée préscientifique : la plupart des auteurs qui apparaissent dans le texte de Bachelard sont des savants du XVIII^e siècle. Le but avoué de sa méthode est, en quelque sorte, de chasser l'imaginaire du domaine de la raison : le moment où elle est contaminée par lui est aussi le moment où elle-même perd tout caractère scientifique.

Cependant, malgré les précautions de l'auteur, une affinité souterraine lie la méthode et son objet. En effet, sa psychanalyse ne semble puiser dans aucune théorie explicitement formulée : elle se dégage plutôt de la confrontation avec les textes que l'auteur veut traiter. Certes, toute théorie essaie de suivre de très près son objet pour décrire son fonctionnement, mais, dès qu'elle ne se limite plus à l'observer, mais à intégrer sa logique à sa propre raison, l'identification tautologique entre eux est repérable. S'il est vrai, comme il l'affirme, que « toute culture scientifique doit commencer [...] par une catharsis intellectuelle et affective »², alors sa propre science ne devrait plus avoir aucune dette envers cette pensée et cette affectivité. Or, lorsque Bachelard expose le plan de l'ouvrage, il avoue qu'il est difficile « d'établir une hiérarchie de l'erreur et de suivre un ordre pour décrire les désordres de la pensée »³. Il décide ainsi de les présenter « en vrac », comme un « musée d'horreurs »⁴. Or, une méthode qui ne peut pas organiser la confusion des données qu'elle recueille est-elle digne de ce nom ? La psychanalyse n'est-elle pas, justement, une théorie qui prend comme objet privilégié les erreurs (comme, par exemple, le lapsus) pour le constituer en système ? Tout se passe comme si l'organisation du livre obéissait à la logique de l'imaginaire dont il tente de se débarrasser.

Toutefois, on sait que, à partir de *La Psychanalyse du feu*, Bachelard change de perspective et entreprend de penser l'action de l'imaginaire dans les textes non-scientifiques. Dès les premières pages de son essai, il affirme que, souvent, lorsque l'on désigne un objet, en

¹ BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique ; contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Vrin, 2011

² *Id.*, p. 21.

³ *Id.*, p. 24.

⁴ *Id.*

réalité c'est l'objet qui nous désigne¹. Il admet, ainsi, expressément que l'imagination n'est pas quelque chose de nuisible à la pensée et qu'elle peut au contraire se confondre avec elle : ce texte est une réflexion sur l'imaginaire faite à partir de l'imaginaire en action, ce qui veut dire que la seule manière que l'auteur a trouvée pour penser les rêveries dans les textes est d'écrire un texte rêveur. Ce qui est admirable dans son œuvre est, d'ailleurs, la parfaite lucidité avec laquelle cela a lieu : à partir de *L'eau et les rêves*, il cesse d'utiliser le mot « psychanalyse » parce qu'il se sent de moins en moins capable de se détacher des rêveries qu'il décrit². Il se meut, ainsi, dans un domaine qui n'est plus celui de la critique objective et qui participe au travail littéraire.

Il pourrait paraître étrange que, pour répondre aux difficultés qui découlent de la porosité entre méthode et objet, Bachelard fasse en sorte que cette séparation devienne encore plus difficile à établir. En effet, la tautologie qui menace le discours critique semble n'avoir été que renforcée. Mais, justement, l'impossibilité d'établir cette séparation n'est plus sentie comme un problème pour l'auteur : entre analyse de l'imaginaire et imaginaire dans les textes poétiques, il y a une zone homogène qui ne se laisse plus polariser par deux termes s'excluant mutuellement. Comme on le verra plus loin, ce que Bachelard opère, c'est un déplacement dans le domaine des rêves qui entretient des relations ambiguës avec le métalangage épistémologique.

Ce déplacement est ce que Roland Barthes appellera une « écriture ». En refusant toute tentation métalinguistique, Barthes conçoit l'écriture (et, par conséquent, la littérature), comme un déplacement exercé sur la langue³. Cela veut dire que, lorsqu'un auteur fait l'effort de lire un texte, son écriture ne peut pas se constituer en tant qu'un langage extérieur à ce texte ; il se meut plutôt dans un champ qui les installe dans un rapport enchevêtré.

Cependant, cette notion semble rejeter le discours critique des années 1950 et 1960 (y compris certains travaux de Barthes lui-même) hors du domaine l'écriture. En effet, les auteurs de cette époque développaient des méthodes qui étaient résolument métalinguistiques et s'efforçaient de se distinguer de l'objet étudié. Si l'on rejette, donc, la notion de métalangage pour penser à l'écriture critique, on risque d'aboutir dans un paradoxe : la notion

¹ BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938, p. 9

² Voir BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves ; essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, pp. 9-11.

³ Barthes a travaillé toute sa vie la notion d' « écriture », et ce mot a pris, au fil des années, des sens très différentes. Plus spécifiquement, on pense ici à la manière dont il a utilisé le mot dans sa leçon inaugurale du Collège de France. Voir BARTHES, Roland, *Leçon*, in : *Œuvres complètes*, t. V, op. cit., p. 433.

d'écriture interdit d'établir une séparation, alors que les textes méthodiques ont besoin de cette séparation pour se structurer. L'écriture finit par créer, ainsi, un discours tout aussi extérieur au texte que le métalangage qu'elle rejette. Cela rétablirait, donc, une façon de penser la critique de l'extérieur, à partir d'un discours complètement étranger à elle. Tout se passe, ainsi, comme si l'effort pour se détacher d'une métalinguistique extérieure aux textes tendait à la ramener insensiblement à elle.

Or, au lieu de refuser en bloc tout discours méthodique, il serait peut-être plus intéressant de prendre une voie détournée : en évitant de lire la méthode dans son autoreprésentation, c'est-à-dire, dans sa façon de concevoir son propre fonctionnement, on pourrait essayer de l'accompagner dans l'ambiguïté du mouvement même qui la constitue. Cependant, il faut comprendre ce que le verbe « accompagner » signifie ici : il ne s'agira pas de créer, comme le fait le discours méthodique, un langage qui puisse imiter le mouvement de l'objet analysé. Plutôt, donc, que de *suivre* les textes lus, on tentera, dans la mesure du possible, de marcher *à côté* d'eux, essayant d'explorer les voies que leur activité d'écriture rend possibles à partir du projet qui est le leur. L'écriture n'est plus, ainsi, ce qui abolit le métalangage, elle est ce qui s'écrit *avec* le métalangage : on voudrait s'efforcer, ainsi, de s'approcher de l'ouverture que les textes opèrent là où il semble que leur clôture est la plus décisive. Or, cette zone est celle de l'évidence comme une image.

Toute écriture qui se penche sur la critique littéraire rencontre fatalement trois termes, sur lesquels il s'agira de réfléchir : image, figure, métaphore. L'évidence, en tant que chose qui ne peut pas être pensée, a recours à ces trois procédés pour pouvoir fonctionner dans le langage. C'est le mouvement que l'on saisit dans la lecture de l'introduction que Charles Mauron fait de sa méthode de compréhension des textes littéraires, la psychocritique :

« Nous sommes accoutumés à l'idée que le tempérament d'un auteur se reflète dans son œuvre. Il y a là une relation certaine, intuitive, mais mal définie, parce que le mot "tempérament" reste vague. Remplaçons donc l'idée d'un caractère personnel et innée par la notion, beaucoup plus juste, beaucoup plus fine, d'une structure psychique, largement inconsciente et analysable. Nous n'aurons aucune difficulté à admettre que cette structure psychique détermine, dans une certaine mesure, son œuvre. Dans quelle mesure ? Nous ne le savons pas et nous n'avons pas à le décider a priori. L'expérience le répondra. Notre tâche est de bien poser la question. Il nous faut analyser chaque œuvre en *profondeur* afin d'y deviner, comme par *transparence*, la psyché de son créateur. Puisqu'il s'agit d'une structure largement inconsciente, nous utiliserons à cet effet la psychanalyse, à peu près comme on utilise un écran radioscopique pour percevoir, sous la chair, le *squelette*. [...] L'important pour nous reste de savoir que telle structure, et non

point telle autre, a servi de *charpente* obligée, et pour tout dire de fatalité intérieure à telle œuvre d'art »¹.

Il n'est pas étonnant que l'auteur ait recours à une métaphore pour définir sa méthode. Effectivement, son raisonnement analogique est très proche de l'idée de ressemblance qui a toujours été liée à la métaphore : l'œuvre s'organise *comme* l'inconscient. La figure du corps humain est transportée vers l'idée que l'auteur se fait du texte pour montrer le rapport nécessaire d'un inconscient qui étayerait (elle sert de « charpente obligée ») toute l'œuvre. A la méthode psychocritique est associée l'image de la radiographie qui pourrait lever le voile qui cache la vision claire de la structure : l'opacité devient transparence et rend possible l'analyse.

On le voit, le thème du caché et du non caché apparaît ici comme une image. Quels sont les rapports entre l'idée d'image et celle de métaphore ? Dans la conception classique de la métaphore, telle que l'on pourrait trouver chez Aristote, par exemple, cette figure a trois composants : un sens propre, un sens figuré et un rapport de ressemblance entre les deux termes². On a tendance à associer l'image au sens figuré : elle serait, donc, facile à repérer dans le texte de Mauron. C'est le corps qui transporte ses caractéristiques au terme propre, c'est-à-dire, le texte. Cette image devrait, ainsi, rester strictement séparée de l'objet visé : l'idée de squelette n'aurait été utilisée que pour éclairer un point précis sur le texte, et non pas pour établir une confusion entre les deux éléments.

Dans les lignes qui suivent, Mauron semble abandonner cette métaphore, qui n'aurait été élaborée que dans un but pédagogique. Cependant, il ne développe pas un concept qui exprimerait l'œuvre dans son sens « propre ». Au contraire, il abandonne une image pour une autre, supposée rendre compte du texte de manière plus efficace : celle d'un « champ de

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986, pp. 16-17.

² On ne reprend pas ici les termes que le philosophe grec utilise lui-même lors de sa définition de la métaphore dans la *Poétique*. Il parle d'application à une chose d'un nom qui lui est étranger, et règle leur rapport à partir de trois opérations différentes : le glissement du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, ou par analogie. On le voit, les trois termes que l'on a décidés d'utiliser sont présents dans son analyse, et reprennent le schème général de sa définition de la métaphore. Voir ARISTOTE, *La Poétique*, Le Livre de Poche, 1990, p. 118, 1457 b 1-30. Si l'on a quand même décidé de garder les termes « propre » et « figuré », c'est pour maintenir une certaine distance par rapport à la pensée d'Aristote. Effectivement, on sait que sa conception de métaphore doit être comprise dans le contexte de sa réflexion philosophique, ce qui nous obligerait à un long détour pour examiner certains thèmes tels que sa conception d'action, la double appartenance de la théorie de la métaphore à la poétique et à la rhétorique et sa relation avec les enthymèmes. Certains de ces thèmes ont été traités dans RICŒUR, Paul, « La Métaphore et l'Équivocité de l'être », in : *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, pp. 325-344.

forces », qui courberait l'espace et attirerait les objets vers son centre¹. Mais cette substitution ne change pas beaucoup la situation : comme l'autre, cette nouvelle image présuppose une périphérie et un centre, ce qui laisse entendre que tout objet qui s'éloigne de ce centre est moins important pour l'analyse que les autres. Mauron n'abandonne jamais l'image de l'intériorité : il serait impossible d'établir une liste de tous les passages dans lesquels l'auteur oppose la surface de l'œuvre à sa profondeur, tant cette image semble être présente partout dans sa critique. En effet, même dans les autres textes, lorsque l'idée de « champ de force » n'intervient pas très souvent, l'opposition entre un épiderme et une ossature (ou une profondeur structurante et une surface structurée) des œuvres ne cesse jamais d'être opérante, si bien que l'on pourrait se demander jusqu'à quel point le texte analysé est discernable de l'image que le critique a construite. Tout se passe, en effet, comme s'il n'y avait pas de moment où l'image cesserait d'agir, comme si le propre de l'œuvre se dérobaît à chaque fois sous le travestissement d'une autre image. Entre le « propre » et le « figuré », les deux termes qui devraient composer la métaphore, aucune ligne de partage sûre peut être trouvée qui nous laisserait approcher de l'œuvre elle-même.

Qu'en est-il du rapport entre ces deux termes ? Dans un premier moment, on pourrait penser que ce rapport est purement formel. La métaphore serait constituée, ainsi, de deux éléments distincts et d'une relation qui soulignerait leurs points en commun et leurs différences. Cependant, il serait difficile de comprendre ce passage si l'on accreditait l'idée que la mise en relation entre le corps et le texte viendrait simplement du fait que les deux éléments sont semblables. Il serait plus exact de dire que le type de correspondance instaurée par ce rapport est déjà, lui-même, une image, et que l'on ne peut le saisir sans le penser en tant que tel. Si le mot « sous » n'était déjà valorisé par rapport au « sur » qui correspond à la peau, si la « charpente » n'était pas considérée comme immédiatement plus importante que ce qu'elle supporte, si la surface n'était pas vue comme un simple obstacle que la transparence de la méthode doit lever, cette métaphore serait tout simplement illisible. En effet, le cas cité ne serait pas compréhensible si l'on ne faisait pas intervenir un mode de penser qui distingue systématiquement l'intériorité de la surface. Il est proche de toute une série d'images qui valorisent la profondeur comme si elle était un *a priori* valable pour toute pensée rationnelle. Plus qu'une analogie simple, cette valorisation domine le rapport et le justifie : il serait incompréhensible si l'on ne la faisait pas intervenir. Or, ce réseau hiérarchisant n'est explicité

¹ Voir MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., pp. 17-18.

nulle part. Sans lui, on pourrait, certes, comprendre que le texte a une structure similaire au corps, mais la métaphore ne pourrait jamais véhiculer cette valorisation implicite si un imaginaire de la profondeur et du caché et du non caché n'agissait dans les habitudes de lecture et ne présentait le rapport entre les deux termes sous le signe d'une image avec laquelle le lecteur était familier avant la lecture. Le rapport entre le corps et le texte ne se fait pas, comme on pourrait le penser, à partir d'une ressemblance qui existerait avant la création de la métaphore ; c'est la greffe de cette image de la profondeur et du caché et du non caché, connues d'avance par le lecteur, qui crée le rapport entre le corps et le texte et fabrique, du même coup, un objet prêt à analyser par la psychocritique.

Ainsi, dans cette métaphore, il n'y a pas d'élément constitutif qui ne soit déjà travaillé par l'image. Tout se passe comme si l'image occupait tout le domaine de la métaphore sans laisser un espace pour que les différences entre ses parties puissent être analysées dans leurs articulations. Ses éléments et l'analogie qui les met en relation sont contaminés par une activité imaginante qui ne semble pas connaître de frontières précises. Gaston Bachelard, par exemple, paraît utiliser indifféremment les mots « image » et « métaphore ». Dans *L'air et les songes*, les deux mots semblent alterner pour désigner le même concept. Ainsi, il affirme : « Si l'on faisait le double bilan des *métaphores* de l'ascension et de la chute, on ne manquerait pas d'être frappé du nombre beaucoup plus grand des premières »¹. Deux pages plus loin, il écrit : « Bien que les *images* de la chute soient nombreuses [...] »². Cependant, tout de suite après, on lit : « Toute *image* doit s'enrichir de *métaphores* pour mettre l'imagination en vie »³. Cette dernière phrase, où les mots *métaphore* et *image* jouent des rôles spécifiques, peut faire penser que, si l'auteur ne fait pas toujours de distinction entre les deux mots, il y a bien une différence conceptuelle à l'œuvre dans sa pensée que l'on peut explorer. Cette différence s'active quand il cherche à montrer que l'imagination déforme les images plus qu'elle ne les forme : « S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue d'images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'*action imaginante* »⁴. Ainsi, on voit que l'image, passive, ne devient réellement agissante que quand elle est activée par une métaphore qui crée cette « union inattendue d'images » et qui, de cette manière, la met en mouvement.

¹ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes ; essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943, p. 107. Nous soulignons.

² *Id.*, p. 109, nous soulignons.

³ *Id.*, nous soulignons.

⁴ *Id.*, p. 7. C'est Bachelard qui souligne.

Mais si l'on a tenu ici à décrire cette distinction, c'est pour mieux souligner son instabilité, puisque la métaphore n'est, elle-même, qu'une « action imaginante », c'est-à-dire, quelque chose qui est encore de l'ordre de l'image elle-même : cette « action » n'est pas extérieure à l'image, la métaphore fait, ainsi, partie de l'imaginaire. Cependant, dans un autre livre, les rapports entre les deux termes semblent s'inverser : elle devient « métaphore usée », « écrasée sous un symbolisme factice »¹ : elle est une opération intentionnelle pour désigner une réalité qui reste essentiellement distincte de l'imaginaire vivant. Ce qui semble être stable dans son vocabulaire, c'est la notion d'imagination, beaucoup plus importante que celle de métaphore. Effectivement, si l'emploi de ce dernier terme varie beaucoup, c'est parce qu'il désigne des idées différentes qui n'ont de valeur, dans son discours, que dans leurs rapports avec l'imaginaire.

Cette surabondance de l'image, qui semble occuper tout l'espace métaphorique, peut nous aider à penser l'évidence dans certains textes critiques : si elles contaminent non seulement l'objet qu'elles étaient censées décrire, mais aussi le raisonnement même à partir duquel cette description est possible, elles débordent toujours l'intentionnalité de l'auteur pour communiquer à la lecture quelque chose de différent. L'avantage d'une réflexion sur les images dans la critique littéraire tient, ainsi, à une ambiguïté de statut : si elles sont vues par les auteurs, le plus souvent, comme de simples « illustrations » de leurs méthodes, elles finissent, cependant, par jouer un rôle essentiel dans la pratique de lecture. En effet, en employant une métaphore, les auteurs puisent nécessairement dans un imaginaire dont, leurs textes méthodiques n'ont pas toujours conscience. Le texte devient un objet imaginaire dans la mesure où il n'est jamais présent dans son sens « propre » : il est toujours autre chose que lui-même, il est pris dans une chaîne métaphorique qui le renvoie sans cesse à un rapport d'identité et d'altérité qu'il s'agira d'interroger.

Dans ce processus de métaphorisation générale, on essaiera de suivre la chaîne de certaines images spécifiques qui semblent être particulièrement révélatrices d'un certain rapport avec le texte. Cependant, cette façon de procéder comporte des risques. En effet, un des problèmes les plus difficiles auxquels on aura affaire est lié à la difficulté de distinguer, de manière précise, entre la méthode et l'objet de recherche. On a vu que Bachelard finit par ériger en méthode l'imaginaire qu'il a commencé par critiquer comme nuisible à la pensée. Or, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, un des obstacles de la pensée préscientifique

¹ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 53.

consistait dans l'utilisation des métaphores de la profondeur pour décrire des phénomènes scientifiques. Ainsi, « on peut se demander si la psychologie traditionnelle des sentiments serait possible si on lui interdisait l'emploi du seul mot *profond* qu'elle accole partout et qui ne correspond, après tout, qu'à une pauvre image »¹. Or, la question que Bachelard pose sur la psychologie traditionnelle pourrait être adressée à n'importe quel type de psychologie, y compris la sienne. En effet, si, pour lui, l'imagination se réfère toujours à une « matière première », à « un élément fondamental », si son rapport avec les quatre éléments « est d'une pureté de filiation plus exigeante »², comment la décrire en faisant économie des images de la profondeur ? Bachelard lui-même ne s'est pas privé de l'usage du mot. Dans *L'air et les songes*, par exemple, on lit : « si nous avons raison au sujet du rôle *hiérarchique* de l'imagination matérielle en face de l'imagination formelle, nous pouvons formuler le paradoxe suivant : à l'égard de l'expérience dynamique *profonde* qu'est le vol onirique, *l'aile est déjà une rationalisation* »³. Effectivement, les rapports entre la profondeur et la surface, et, par conséquent, du caché et du non caché, apparaissent toujours, comme il a lui-même observé, comme un rapport hiérarchique⁴.

La critique que fait Jacques Derrida de l'approche thématique n'a pas d'autre objet : en effet, lorsqu'une lecture cherche l'imaginaire d'un auteur, elle tend à retrouver une unité liée à la personnalité de l'auteur. Ainsi, dans l'œuvre de Bachelard, qui prête une attention particulière à l'enchaînement des images, on finit par trouver quelque chose qui serait au « cœur » du texte et qui serait dans un rapport hiérarchique avec les autres éléments. C'est pour cela qu'il reproche à Bachelard, dans *La Mythologie blanche*, d'arriver à une certaine centralité des images⁵. Tout se passe comme si, en tentant de penser la « syntaxe des métaphores »⁶, il finissait fatalement par retrouver les mots chargés de dominer tout le réseau métaphorique, et faire en sorte que la syntaxe soit commandée par une sémantique. Puisqu'ils seraient centraux et que tous les autres termes auraient un rapport avec eux, ces mots échapperaient eux-mêmes au domaine de la syntaxe et instaureraient, de ce fait, une distinction entre le propre et le figuré qu'elle était censée détruire. La méta-poétique de Bachelard serait condamnée au même échec auquel serait vouée toute la « méta-

¹ BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 118.

² BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, op. cit., p. 15.

³ *Id.*, p. 36. Nous soulignons le mot « profonde », les autres termes ont été soulignés par l'auteur lui-même .

⁴ Voir *infra*, p. 90.

⁵ DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Minuit, 1972, p. 317.

⁶ BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 213.

métaphorique » : l'impossibilité d'un discours sur les images qui serait extérieur au langage imaginaire. La structure du propre et du figuré se retrouve, donc, dans la pensée de Bachelard. Il serait, de cette manière, condamné à répéter les gestes qu'il a voulu analyser.

Cependant, force est de constater que Derrida n'est pas allé jusqu'au bout de sa démarche. Effectivement, il serait difficile d'imaginer une déconstruction qui se limiterait à lire les textes à partir de ce qu'ils disent d'eux-mêmes. Lorsque l'on réduit les travaux de Bachelard à une méta-poétique, on s'en tient à une lecture qui ne rend compte que du « but avoué »¹ de ses recherches. Mais il y a lieu de croire qu'il était loin de vouloir se borner à poursuivre ce seul objectif. Dans un passage, méta-poétique s'il en est, où Bachelard explique l'essence du vol onirique, on surprend un mouvement qui est assez caractéristique de ses textes. Pour lui, l'imagination du vol est d'abord dynamique : le vol est, avant tout, un rêve de mouvement. Pour le songe, la couleur est subordonnée au mouvement et n'intéresse que dans la mesure où elle participe à cette dynamique du vol. L'oiseau de nos imaginations est bleu ou noir, jamais bariolé. Les couleurs participent à la trajectoire hésitante du papillon ; c'est une décoration pittoresque qui a très peu à voir avec le mouvement régulier du vol onirique. On le voit, Bachelard définit le vol en créant une distinction entre sa pureté essentielle de ce qui n'y participe que très marginalement et construit, ainsi, un réseau qui différencie le vrai du faux, recréant l'idée d'un « propre » auquel tous ce qui n'est qu'accident devrait se soumettre. Cependant, une note de bas de page semble interrompre cette logique : « Le martin-pêcheur, dans ses feux brillants, est une exception. A-t-il retenu tous les reflets de la rivière ? »² Dans ce passage, le texte ne théorise plus seulement sur les couleurs et amorce une courte activité imaginante qui ne rentre qu'en apparence dans la logique de la règle et de son exception : pourquoi troubler l'argumentation par l'apparition du martin-pêcheur ? Quel rapport entre les reflets de la rivière et le vol ? Entre le corps du texte et la note, il y a toute la distance d'un saut déroutant et incertain qui rend floue la différence entre la méta-poétique et la poétique elle-même. Or, l'écriture de Bachelard se tient tout entière dans ce saut.

Certes, on pourrait argumenter qu'une note de bas de page n'est pas représentative de toute l'œuvre de l'auteur. Cependant, ce que l'on voudrait soutenir ici, c'est que ce saut qui inverse les rapports entre le texte et son commentaire (la note n'explique pas le texte, c'est elle qui contient le mouvement qui est à expliquer et qui ne se différencie pas de cette

¹ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, op. cit., p. 24.

² *Id.*, p. 80, note de bas de page.

explication) est l'espace même où son écriture se meut, et que ce mouvement est loin d'échapper à la conscience de l'écrivain :

« Comment des psychologues qui ne rêvent pas peuvent-ils alors décider des réalités psychologiques de la vie imaginaire ? Ils ont peur d'étudier des vésanies, et ils veulent savoir comment se forment les images ! Ils veulent étudier les images réelles, et ils se désintéressent des images vivantes qui *s'imposent* la nuit à nos yeux fermés ! »¹

Il n'y a pas, pour Bachelard, de psychologie valable qui serait capable d'analyser un rêve sans y participer. Sa métaphysique de l'imaginaire est une métaphysique imaginante : elle opère dans le même domaine que le songe et elle ne pourrait s'en abstraire sous peine de devenir artificielle. Il n'y a pas, ainsi, de distinction claire entre le propre et le figuré parce que le mot « métaphysique » a perdu sa valeur étymologique et n'est plus posé *sur* l'imaginaire comme le figuré serait posé *sur* le propre. Ce que Bachelard veut pratiquer, c'est le difficile exercice d'une métaphysique qui garde les yeux fermés.

Cette métaphysique est proche, sur plusieurs aspects, de l'idée qu'esquisse Blanchot dans *Le Livre à venir*. Lorsqu'il parle de la rencontre, dans *Moby Dick*, entre Achab et la baleine, il la décrit dans les termes suivants : « Entre Achab et la baleine se joue un drame qu'on peut dire métaphysique en se servant de ce mot vaguement [...] Chacune de ces parties veut être le tout, veut être le monde absolu, et chacun pourtant n'a pas de plus grand désir que cette coexistence et cette rencontre »². Le mot « métaphysique » prend une connotation entièrement différente lorsqu'il ne désigne plus une réalité qui régnerait sur le monde physique, mais plutôt la rencontre de deux réalités opposées mais également absolues qui, pourtant, ne peuvent pas vivre l'une sans l'autre. Or, l'écriture de Bachelard opère une métaphysique proche de celle de Blanchot : elle veut se constituer en tant que vérité rationnelle indépendante ; néanmoins, le contact et la pratique de l'écriture poétique lui semblent indispensables pour une connaissance intime de l'homme. Il tente d'éviter, ainsi, d'être comme ceux qui ne rêvent pas et prétendent se placer à l'extérieur des images : sa métaphysique participe à la poésie et ne saurait se composer d'une substance qui lui serait hétérogène. C'est pour cela que, au lieu d'utiliser les mots « penser » ou « réfléchir », Bachelard préfère, le plus souvent, le verbe « méditer ». La méditation n'est autre chose que la pensée qui garde les yeux fermés : elle occupe une place entre la rêverie et la raison et

¹ *Id.*, p. 88.

² BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 16.

circule entre ces deux champs comme on circule entre deux zones homogènes. Bachelard « médite » sur les images parce qu'il ne peut connaître leur vérité sans une expérience intime de l'imagination.

En parcourant *L'eau et les rêves*, on découvre que l'imaginaire de l'eau sert de prétexte à une méditation sur la fraîcheur, la mort, la nudité féminine, la colère, la pureté, etc. Or, le lien entre ces thèmes est impossible à établir tant que l'on essaie de les trouver dans l'eau elle-même : les rêveries qu'elle peut accueillir sont tellement nombreuses que l'on peut se demander si elles ne sont pas infinies. Plutôt que d'essayer de trouver pour elles une unité à partir de l'image de l'eau, Bachelard les met en mouvement à partir de sa méditation : le rapport entre eux n'est pas pensable en dehors de la syntaxe bachelardienne. Dans ce sens, le rôle de l'eau n'est pas tant de réunir les contraires, mais plutôt de servir comme une espèce d'opérateur formel pour mettre l'écriture en marche¹. Si l'auteur choisit les quatre éléments de la tradition classique pour développer sa méditation, ce n'est pas parce qu'ils unifieraient l'imaginaire, mais parce qu'ils ne peuvent être compris que par cette méditation : tout se passe comme si Bachelard ne les avait choisis que pour rappeler à son lecteur que, avant la naissance de ce que l'on appelle la « philosophie », il y avait une époque, perdue pour nous, où l'on pouvait penser la nature comme on lit un poème.

Ainsi, les textes de Bachelard sont importants pour ce travail parce que leur écriture échappe à cette idée d'une image-clé qui représenterait l'essence d'une œuvre : sa critique thématique a ceci de particulier qu'elle ne s'attache pas nécessairement à la description d'une personnalité ou d'un style², mais s'intéresse au fonctionnement de l'image elle-même. Cet intérêt agit d'une manière différente des méthodes que l'on a examinées. Ces méthodes dépendaient, en effet, d'un imaginaire de la proximité : aux lectures « distantes » qui veulent se détacher de leur objet s'opposent les textes qui s'identifient totalement avec lui. Ce que Bachelard nous montre, c'est que l'on peut concevoir une écriture qui ne reste ni proche, ni distante de son objet, mais qui l'analyse en l'imaginant. Or, Charles Mauron, Lucien

¹ Bachelard, dans un livre sur l'imaginaire de la flamme de la chandelle, affirme que cette image est, elle-même, « un des plus grands opérateurs d'images ». BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, op. cit., p. 1.

² Cela ne veut pas dire, bien sûr, que Bachelard ne s'intéresse jamais à la personnalité de l'auteur, mais simplement que ses lectures ne s'y attachent pas nécessairement. On sait qu'il a publié un ouvrage sur Lautréamont dans lequel il s'agit de chercher l'« âme » de l'auteur. Voir BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, José Corti, 1939, p. 7.

Goldmann et Roland Barthes ne réussissent à développer leur critique que dans la mesure où les textes qu'ils lisent restent, de part en part, imaginaires.

Geste et Figure

Pour décrire cette image ambiguë qui ne peut être appréhendée à partir d'un domaine délimité et qui saute constamment d'une catégorie à une autre, on utilisera ici la notion de « figure ». Une des difficultés à travailler avec l'image découle des représentations que l'on construit des objets littéraires. Trop souvent, on établit, comme naturellement, un rapport entre l'image et le style d'un auteur. Ce rapport fait partie d'une tradition qui oppose à l'universalité de la pensée abstraite la singularité de l'écriture littéraire. Cependant, dès que l'on se rend compte qu'il n'y a pas, comme l'affirme Derrida, une façon de réfléchir qui pourrait décrire la métaphore à partir d'un langage qui lui serait extérieur¹, il faut renoncer à penser la métaphore et les images comme quelque chose appartenant à l'individualité des auteurs : effectivement, si toute pensée est imaginaire, il n'y a plus un « singulier » que l'on pourrait opposer à quelque chose d'« universel ». Cependant, ce constat ne suffit pas, seul, à éviter cette recherche du style particulier des auteurs. On resterait dans une pétition de principe vide si l'on n'essayait pas de chercher un mode de lecture qui s'efforcerait d'accompagner les gestes que la critique opère pour développer son écriture.

Pour reprendre l'exemple de Charles Mauron, si, à partir d'une analyse de la métaphore de l'ossature inconsciente, on cherchait à repérer toutes les images liées à la surface et à la profondeur, on aboutirait à des résultats analogues à ceux que Derrida commente dans *La Mythologie blanche*², c'est-à-dire, à un catalogue où chaque entrée correspondrait à un élément de la pensée de l'auteur, ce qui revient à ramener l'image à son sens propre. En outre, cette façon de procéder ne serait pas en mesure de remplir la tâche qui lui a été assignée, puisque l'on cherche à penser une évidence qui, comme telle, ne peut pas être appréhendée, on l'a vu, à partir des concepts consciemment élaborés par les auteurs, mais qui apparaît comme un geste irréfléchi.

¹ « Sous sa forme la plus pauvre, la plus abstraite, la limite serait la suivante : la métaphore reste, par tous ces traits essentiels, un philosophème classique, un concept métaphysique. Elle est donc prise dans le champ qu'une métaphorologie générale voudrait dominer. Elle est issue d'un réseau des philosophèmes qui correspondent eux-mêmes à des tropes ou à des figures et qui sont contemporains ou systématiquement solidaires ». DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *op. cit.*, p. 261.

² *Id.*, pp. 261-273.

Or, justement, les mots « geste » et « figure » sont liés. Lorsque l'on réfléchit sur l'étymologie du mot « figure », on ne peut pas s'empêcher d'être surpris par son cheminement¹. On traduit habituellement le terme *skhèmata* de la *Poétique* d'Aristote par « figure ». Michel Magnien, traducteur, a décidé d'utiliser plutôt « modes d'expression ». La traduction est juste pour le contexte² : *skhèmata*, pour Aristote, signifie la façon dont les acteurs doivent jouer le texte, d'où la parenté avec le mot « geste ». Ce rapprochement est important pour la réflexion menée dans ce travail : elle semble impliquer l'opposition (que l'on n'a pas rencontrée pour la dernière fois), entre l'essence du texte et son apparence, c'est-à-dire, la façon dont elle sera présentée. On n'entrera pas ici dans une discussion pour savoir si la distinction entre la tragédie et son expression relevait, chez Aristote déjà, d'une valorisation du contenu au détriment de sa forme ou si c'est la manière de comprendre le philosophe qui va déterminer le statut de ce rapport. Ce qui est important, cependant, c'est de comprendre pourquoi Aristote a été lu de cette façon, et les conséquences que cela peut avoir pour la critique littéraire.

Lorsque Emile Benveniste, par exemple, tente de déjouer cette opposition entre la forme et le contenu en montrant comment les catégories de pensée aristotéliennes sont réductibles à des concepts linguistiques, toute son argumentation reste redevable d'une certaine façon de considérer le savoir linguistique comme une science qui pourrait *en principe*, être distincte de la pensée³. Cela est perceptible dans la façon dont il commence son texte : il teste la possibilité d'une opposition possible entre des éléments particuliers à la langue et des éléments universels appartenant, en tant que telles, à la pensée. Il n'arrive à émettre cette hypothèse qu'à partir de l'image de la forme et du contenu. L'énonciation même de cette opposition est tellement problématique que le texte tourne constamment autour de ce couple sans pouvoir définir convenablement les différences entre les éléments. Dans ces conditions, deux solutions sont à envisager : soit la pensée absorbe la langue, soit la langue absorbe la pensée. Benveniste opte, évidemment, par la seconde alternative, sans se demander si cette alternative ne serait pas imposée, non pas par le texte aristotélien, mais plutôt par une manière plus récente de penser qui oblige à réfléchir sur les rapports entre forme et

¹ Pour une analyse du changement du sens que le mot « figure » a subi, voir AUERBACH, Erich, *Figura*, Macula, 2003.

² A condition de ne pas la confondre avec *lexis*, que Magnien traduit aussi dans cette édition par « expression », mais qui veut dire le matériau signifiant que le poète utilise dans la composition de l'œuvre.

³ BENVENISTE, Emile, « Catégories de pensée et catégories de langue », in : *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 1966, pp. 63-74.

contenu comme une opposition hétérogène qui, lorsqu'elle ne peut plus être conservée en tant que différence, doit être supprimée au profit d'un de ces deux éléments¹.

Cependant, si l'on joue sur l'ambiguïté du mot « geste » en français, on peut tenter de penser la figure comme quelque chose qui ne participe pas nécessairement de cette opposition entre pensée et langue. Le mot « geste » a trois sens, que l'on essaiera d'analyser ici. Effectivement, il peut être compris comme un acte, une gesticulation et un signe. Le mot « acte » désigne une action sur un objet. Ainsi, la métaphore est un acte parce qu'elle agit sur deux noms en les rapprochant. Lorsqu'un critique littéraire dit, par exemple, qu'un texte a une profondeur, on peut considérer également cela comme un acte : il introduit, dans ce texte, un partage entre l'essence et l'accident qui n'existait pas avant sa lecture.

L'idée de « gesticulation » concerne la théâtralité du geste : il est une action spectaculaire qui demande l'attention du lecteur. Cependant, son côté spectaculaire ne peut pas être compris sans son envers : lorsque l'on attire le regard du spectateur dans une direction, on le détourne nécessairement de l'autre. Le geste comme gesticulation est, ainsi, ambigu : d'une part, se laisser entraîner par lui revient à oublier le contact avec la réalité et tomber dans l'illusion de la mise-en-scène ; mais de l'autre son refus fait perdre au spectateur le sens de la fiction, ce qui a comme conséquence de rater sa fonction. Avec la gesticulation, ainsi, c'est la duplicité de la figure qui fait son apparition : l'acte d'installer dans un texte une profondeur est accompagné d'une gesticulation qui fait comme si cet acte n'en était pas un, comme si le critique ne faisait que constater une caractéristique naturelle de son objet. Le lecteur doit, donc adopter une double façon de comprendre la critique : d'un côté, il doit lire la figure *comme si* elle n'était pas gesticulante, puisqu'une mise radicale du geste rendrait le texte illisible, et, de l'autre, il doit faire attention à cette gesticulation, une fois que l'oubli de ce geste l'obligerait à rater la critique en tant qu'écriture.

Le geste comme signe est lié à cette notion d'écriture critique dont il sera question ici. Effectivement, si l'acte présuppose un objet, le signe est quelque chose qui ne s'accomplit que dans le discours du critique. Dès lors, la profondeur du texte n'est plus seulement quelque chose qui arrive au texte lu, mais aussi au texte critique lui-même : dire que tout texte a une essence, c'est, en même temps, accepter de devenir un objet littéraire et acquiescer, implicitement, de se soumettre, à son tour, à une lecture critique.

¹ Voir, à ce sujet, DERRIDA, Jacques, « Supplément de copule », in : *Marges de la philosophie, op. cit.*, pp. 209-246.

Or, lorsque l'on oublie le geste dans ces trois acceptions, ce que l'on admet, implicitement, c'est la critique comme un langage transparent capable de décrire objectivement son texte. Sans acte, on est obligé de croire que tout ce qu'un critique dit sur l'œuvre n'a pas été inventé par lui. Sans gesticulation, on serait contraint de croire à la capacité de la critique de conduire une lecture totale, qui recouvrirait tous les niveaux de son objet sans que rien d'essentiel ne lui échappe. Sans signe, le langage du critique se détache complètement de celui du texte lu : le critique serait en mesure, ainsi, de traduire la littérature dans un discours argumentatif. En un mot, lorsque l'on oublie la figure comme geste, on finit par lire la critique littéraire telle qu'elle veut être lue.

Cependant, cette notion de « geste » va fonctionner de manière très différente selon la figure que l'on utilise. Lorsque l'on parle des figures de langage, on pense souvent à certains tours, comme, par exemple, la métonymie, la synecdoque et la métaphore, qui occupent souvent une place centrale dans les ouvrages de rhétorique. Si elles tendent à être problématiques, c'est parce qu'elles mettent en question la distinction, que l'on retrouve souvent, entre « les figures de langage » et les « figures de pensée »¹. Effectivement, ces figures servent à régler les rapports entre deux éléments et peuvent, à ce titre, être comprises comme une manière de penser. Selon Foucault, par exemple, les classiques pensaient la formation de la langue articulée et de la pensée à partir de ces trois figures que l'on vient d'évoquer². Ainsi, pour eux, la langue était, dans son origine, un processus de pure nomination : à chaque objet correspondait un nom propre. Il y aurait eu un moment où certains arbres pouvaient être nommés, mais il n'y aurait pas un mot pour désigner l'arbre en général. Le langage se serait développé à partir de certains processus de dérivation : si ce chêne peut s'appeler un « arbre », alors tout ce qui possède certains éléments appartenant à ce chêne peut aussi être dit un « arbre ». Si ce moment de la journée qui est devant moi est la « nuit », alors tous les moments d'obscurité après le coucher de soleil s'appelleront ainsi. On appelle « feuille » tout ce qui est similaire à cette feuille-là. Synecdoque, métonymie et métaphore seraient, ainsi, autant des récits qui nous renseignent sur l'origine de la langue et des hommes³.

¹ Pierre Fontanier consacre une partie de son ouvrage aux « figures de pensée », rangées sous la catégorie des « figures du discours autre que les tropes ». FONTANIER, Pierre, « Des figures de pensée », in : *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, pp. 403-449, chapitre IV.

² FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 130.

³ Foucault inverse, subtilement, les idées de Rousseau en les faisant illustrer ses propres thèses : « on peut même dire que les mots étaient figurés avant d'être propres : c'est-à-dire qu'ils avaient à peine leur statut de

Cependant, on sait que, pour Foucault, une des tâches de la pensée classique c'était de construire une langue « bien faite », capable de nommer et d'analyser correctement les représentations¹. Cela veut dire que la rhétorique spontanée de l'origine des langues n'est pas encore une analyse rationnelle, mais des « représentations étaient encore confuses et mal analysées »² qu'il faut rectifier. Quel statut donner à ce foisonnement incontrôlé qu'est la production figurative mythique dans le langage naissant chez Foucault ? En lisant l'auteur, on peut repérer deux catégories qui s'en approchent sans la recouvrir vraiment. Dans *Les Mots et les choses*, il commence à décrire la pensée classique par ce qui tracerait sa limite : la déraison telle qu'elle apparaît dans les actions de Dom Quichotte. Si ces actions relèvent de la folie, c'est parce que le personnage ne perçoit que des ressemblances dans le monde. Il essaie, alors, de les fonder en vérité : ce moulin est grand comme un géant, donc, ce moulin est un géant. Ainsi, comme les premiers hommes, Dom Quichotte s'éloigne de la raison véritable parce qu'il ne voit que les rapports sans apercevoir les différences. Or, pour les classiques, analyser correctement, c'est faire des distinctions : un discours que ne voit que les similitudes est rejeté à l'extérieur de la raison. Le fou déchiffre les signes partout et fonde les apparences en réalité³.

De l'autre côté de l'espace culturel classique, on retrouve le poète. Le poète, contrairement au fou, n'ignore pas les distinctions. Comme toute personne raisonnable, il reconnaît les différences et peut les vivre dans son quotidien. Et pourtant, il voit que, au-dessous d'elles, des similitudes oubliées agissent encore : son travail est de les mettre à jour. Le poète est celui qui peut entendre un autre discours qui se logerait à l'intérieur de la raison. Il efface les distinctions entre les signes pour retrouver le Même. Les positions du fou et du poète sont, ainsi, à la fois proches et opposées : la déraison multiplie les ressemblances dans un discours qui finit par effacer les signes en tant que principe d'analyse, alors que l'imagination fait en sorte que les similitudes puissent apparaître dans ces signes sans les détruire. Ils s'opposent comme l'un et le multiple : les ressemblances de la déraison sont infinies, les similitudes de l'imagination décrivent un monde unifié.

noms singuliers qu'ils étaient déjà répandus sur les représentations par la force d'une rhétorique spontanée. Comme le dit Rousseau, on a sans doute parlé des géants avant de parler des hommes ». Le déplacement s'opère ici avec l'adverbe « à peine », qui indique une précedence, de courte durée, certes, mais néanmoins réelle, du langage propre. Ainsi, si les classiques de Foucault ont parlé « sans doute » des géants avant de parler des hommes, c'est parce que le nom propre de l'homme ne précédait, dans l'esprit du primitif, celui du géant que pour quelques brefs instants. Voir *id.*, p. 130.

¹ *Id.*, p. 77.

² *Id.*, p. 130.

³ Voir FOUCAULT, Michel, « Dom Quichotte », in : *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, pp. 60-64.

Or, si la figuration primitive a des traits en commun avec la déraison et l'imagination, elle ne peut pas se confondre avec elles. Elle n'est pas folie parce qu'elle constitue les signes au lieu de les effacer, elle n'est pas non plus poésie, puisqu'elle ne cherche pas la similitude qui sommeille au-dessous des différences, elle est le geste qui finira par aboutir dans la création de ces différences. Cette ambiguïté est repérable dans le texte de Foucault : il est difficile de savoir si cette activité peut être considérée une analyse. Si, pour lui, les premières figures étaient mal analysées, c'est parce qu'elles constituent déjà un début d'analyse. Mais, en même temps, on voit mal comment cette activité qui ne semble mettre en jeu que des ressemblances peut être qualifiée en tant que telle. L'ambiguïté de la similitude est décrite par Foucault dans les termes suivants :

« Quant à la similitude, elle n'a plus qu'à tomber hors du domaine de la connaissance. C'est l'empirique sous sa forme la plus frustrante [...] Et cependant pour la connaissance, la similitude est une indispensable bordure. Car une égalité ou une relation d'ordre ne peut être établie entre deux choses que si leur ressemblance a été au moins l'occasion de les comparer [...] A l'ourlet extérieur du savoir, la similitude, c'est cette forme à peine dessinée, ce rudiment de relation que la connaissance doit recouvrir dans toute sa largeur, mais qui, indéfiniment, demeure au-dessous d'elle, à la manière d'une nécessité muette et ineffaçable »¹.

Ainsi, à côté des rapports et des analyses que les figures donnaient lieu, la similitude rend le savoir possible et le menace de l'extérieur. La métonymie, la synecdoque et la métaphore peuvent être considérées comme la condition d'une confiance dans la construction d'un savoir ordonné à partir d'un procédé qui menace, paradoxalement, de se confondre avec la folie. En effet, comment accepter que celui qui donne un nom à un arbre est différent de celui qui parle des géants ?

Lorsqu'il écrivait *Les Mots et les Choses*, Foucault pensait que l'épistémè moderne était en train de s'effondrer et que les oppositions qu'il structure allaient être réarrangées (pour ne pas dire dépassées) avec l'apparition de la psychanalyse et de l'ethnologie². Est-ce que cela veut dire que le domaine qui nous intéresse ici, c'est-à-dire, la critique littéraire de son époque, était en crise ? En tout cas, en cherchant la façon dont les critiques essayaient d'établir leur relation avec les textes, les figures que l'on a pu trouver, ce ne sont pas celles, comme la métonymie, la synecdoque et la catachrèse, qui reposent sur la confiance dans la

¹ *Id.*, p. 82.

² Voir FOUCAULT, Michel, « Psychanalyse, Ethnologie », in : *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, pp. 385-398.

capacité du langage à produire des rapports, mais plutôt celles qui posent la question de la possibilité même de ces rapports. Elle pratiquait, ainsi, la tautologie et le paradoxe.

On le sait, tautologie et paradoxe ne sont pas des figures dans le sens strict du terme. La tautologie est, le plus souvent, évoquée comme une faute d'expression, voire comme une faille décisive dans un raisonnement : une pensée tautologique est quelque chose qui ne réussit à établir le rapport d'un objet qu'avec lui-même. Elle énonce, donc, une évidence absolue : elle affirme que ce qui est identique ne peut pas être différent. Le paradoxe, à son tour, évoque toujours une impasse : il met en place un rapport impossible. Il est, ainsi, l'exact opposé de la tautologie : il repose sur l'idée que les différences doivent être identiques.

Cependant, si ce qui sépare la métonymie, la synecdoque et la métaphore de la simple similitude est le geste, on peut dire, également, que c'est ce geste qui permet que la tautologie et le paradoxe puissent être compris en tant que des figures. On verra, ainsi, comment ces deux figures finissent par établir des rapports qui traversent les pratiques de lecture de la critique littéraire de l'époque étudiée.

La Critique racinienne

Pour comprendre la façon dont certains critiques des années 1950 et 1960 utilisaient les figures et les images que l'on se propose d'étudier, on dispose de textes qui sont, à bien des égards, exceptionnels. Le foisonnement des approches théoriques que l'on observe à l'époque ne répondait pas seulement, comme on pouvait s'y attendre, à la nécessité de comprendre la production contemporaine. Cette nouvelle littérature avait, certes, repoussé les limites des genres en créant de nouveaux objets que la critique devait essayer d'analyser. Cependant, ce ne sont pas les études des romans de Robbe-Grillet ou du théâtre de Bertolt Brecht qui ont constitué l'évènement le plus important pour cette génération. C'est à partir d'un auteur classique, Racine, que la nouvelle critique a gagné en notoriété et a provoqué sa plus grande polémique.

En effet, la plupart de nouvelles approches proposées ont cherché à penser les tragédies de Racine : Jean Starobinski et Georges Poulet, par exemple, ont écrit d'importants

travaux sur l'auteur¹. Cependant, pour les trois auteurs étudiés ici, les études sur Racine ont eu une importance particulière. Les deux premiers ont commencé à développer leurs théories à partir d'une lecture des pièces du dramaturge². Si le travail de Roland Barthes sur l'auteur³ ne peut pas être considéré, comme pour les deux autres critiques, comme un tournant théorique dans son œuvre, il est certain, néanmoins, qu'il a été décisif pour sa trajectoire : il l'a mis au centre d'une polémique qui a fini par mobiliser toute la critique littéraire de son époque.

Il peut paraître étrange qu'un écrivain classique puisse servir de sujet privilégié pour l'élaboration des théories qui ne cessaient de revendiquer leur appartenance à une pensée moderne. Cependant, puisque cette pensée aspirait à établir une vision objective de la littérature, et ne renonçait pas, dans certains cas, à s'approcher d'une certaine conception de la scientificité, elle ne pouvait pas se permettre de se cantonner à l'étude des seuls textes modernes. Or, avec leurs travaux de critique racinienne, ces auteurs s'attaquaient à ce que la littérature a de plus prestigieux, mais aussi de plus éloigné de leurs propres expériences d'écriture : la culture classique.

Néanmoins, cette tension entre la nécessité de modernité et d'objectivité (qui implique, même si les auteurs étudiés ne l'admettent pas toujours explicitement, une notion d'universalité), très visible dans les textes, n'est pas la seule raison de l'intérêt porté à Racine par la critique de l'époque. Si ces auteurs ont pu mener à bien une réflexion originale sur le sujet, c'est parce que le rapport entre la critique littéraire de leur époque et la tragédie classique avait été rendue possible par le type spécifique de lecture qu'ils pratiquaient.

Mais notre objectif ne pourrait être atteint que d'une façon incomplète si l'on se limitait aux seules études raciniennes. Le choix de travailler les interprétations des pièces de Racine ne se justifie que dans la mesure où elles peuvent faire apparaître les images et les figures qui les traversent. Le fait que les trois auteurs étudiés aient cherché à réfléchir sur ces textes offre, évidemment, une belle occasion de s'interroger sur le type spécifique d'analyse que les tragédies classiques peuvent permettre, mais ne peut pas être suffisant pour réfléchir à la façon dont les œuvres critiques de l'époque voyaient le texte et ses enjeux. Ainsi, on a

¹ STAROBINSKI, Jean, « Racine et la poétique du regard », in : *L'Œil vivant, Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, 1999, pp. 71-92 (1961), POULET, Georges, « Notes sur le temps racinien », in : *Etudes sur le temps humain*, t. I, Plon, 1949, pp. 148-165, POULET, Georges, « Racine, poète des clartés sombres », Plon, 1968, pp. 55-78.

² Voir MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit.

³ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, in : *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 51-196.

décidé d'adopter une approche qui, tout en partant des critiques raciniennes de Mauron, Goldmann et Barthes, aboutira dans les pratiques de ces auteurs dans l'ensemble de leurs œuvres. On pourra, ainsi, penser les liens qui reliaient secrètement leurs écritures, malgré les différences de leurs méthodes.

I – La Tautologie

« Parfois un nodule d'agate, de dimensions modestes, soupesé, paraît anormalement léger. On sait alors qu'il est creux et tapissé de cristaux. Si on le secoue près de l'oreille, il arrive, mais très rarement, qu'il fasse un bruit de liquide en battant les parois. A coup sûr, une eau l'habite, demeurée prisonnière dans une geôle de pierre depuis le début de la planète. Le désir naît d'apercevoir cette eau antérieure ».

Roger Caillois¹

Paraphrase et Révélation

On pourrait penser qu'il ne peut y avoir de technique de lecture valable sans une espèce de négation de soi. Pour le critique, la parole écrite est une injonction à une écoute attentive. Ce n'est qu'à partir de cette écoute que le critique peut décider d'écrire – sa mission devient, dès lors, de faire apparaître le sens du texte, d'affiner l'oreille de son propre lecteur pour que le message (qui pouvait, avant le travail d'exégèse, rester dans l'ombre et ne pas être aperçu en tant que tel) parvienne à son destinataire, pour qu'il soit enfin entendu. Le coût de cet effort, néanmoins, n'est pas négligeable : son exigence est le silence de sa propre parole et le respect absolu de celle d'un autre.

Comment penser ce rapport ? Le texte, dès qu'il est achevé, dit mieux son propre être que n'importe quel discours que l'on peut tenir sur lui. D'une certaine façon, l'œuvre est ce qui refuse tout métalangage : impossible de prendre une position surplombante face à un texte censé s'épuiser. « Epuisement » est, en effet, un mot qui décrit bien le désir de complétude que l'on peut deviner dans certains textes :

« Car si le texte classique n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, du moins tient-il à "laisser entendre" qu'il ne dit pas tout : cette *allusion* est codée par la pensivité, qui n'est signe que d'elle-même : comme si, ayant rempli le texte mais craignant par obsession qu'il ne soit *incontestablement* rempli, le discours tenait à le compléter d'un *et cætera* de la plénitude. De même que la pensivité d'un visage signale que cette tête est grosse de langage retenu, de même le texte (classique) inscrit dans son système de signes la signature de sa plénitude : comme le visage, le texte devient *expressif* (entendons qu'il signifie son

¹ CAILLOIS, Roger, *Pierres, suivi d'autres textes*, Gallimard, 1970.

expressivité), doué d'une intériorité dont la profondeur supposée supplée à la parcimonie de son pluriel »¹.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'*et cætera* est bien, donc, un signe de complétude : certes, il laisse entendre que l'on n'a pas tout dit, mais il admet aussi que le lecteur pourrait, paradoxalement, continuer à lire, même après l'interruption du texte. Après l'*et cætera* il y a une liste que l'on peut compléter soi-même, en reprenant seulement la façon de dire et de penser du texte. Non seulement le texte *dit*, mais aussi il admet qu'il y a une façon de *continuer à dire*, comme une méthode qui, ayant fait ses preuves dans l'explication de quelques objets particuliers, et trouvant, par-là, que sa portée universelle est établie, nous fait grâce de tous les exemples qu'elle pourrait dresser et qui pourraient continuer à attester sa vocation à la plénitude².

Et pourtant, l'*et cætera* n'est qu'un *signe* de plénitude, ce qui le rend ambigu. C'est pourquoi, sans doute, Bachelard le trouve suspect. En commentant un article de l'*Encyclopédie* (écrit par Louis Guillaume Le Monier, membre de l'Académie de Sciences) qui affirme que la lumière électrique change selon la nature des corps qui l'a produite, Bachelard s'arrête sur l'inventaire que les auteurs font de ces objets :

« Nous avons souligné le petit mot *etc.* parce qu'il mériterait, à lui seul, un long commentaire. Il est, à lui seul, la marque de tout un type de pensée. Si nous étions devant un empirisme correct, accumulant et enregistrant fidèlement les expériences vraiment faites, il faudrait bien achever l'énumération. Mais l'auteur est illuminé par *une évidence première* : ces corps brillants et blancs dès leur premier aspect, dans leur éclat de nature, ne projeteront-ils pas, quand on les aura électrisés, un feu électrique plus brillant et plus blanc que celui qui est produit par les corps opaques et ternes ? Par conséquent, inutile de poursuivre l'expérience ! Inutile même de bien regarder l'expérience, de recenser toutes les variables de l'expérience ! Inutile d'achever l'énumération ; le lecteur, de lui-même, suppléera à l'*etc.* »³

La méthode scientifique ne peut pas accepter l'*et cætera* parce que, en *signifiant* la totalisation, il s'abstient de la réaliser, ce qui empêche la connaissance de progresser : en faisant l'économie d'une expérience plus étendue, l'*et cætera* évite le danger de s'exposer à des résultats qui pourraient contredire son ambition à la totalité. C'est ce qui fait l'ambiguïté de l'expression : elle est à la fois signe de plénitude du discours et aveu de faiblesse de ce

¹ BARTHES, Roland, *S/Z*, in : *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 300.

² Pour un autre passage où Barthes parle de l'« *et cætera* », voir BARTHES, Roland, « *All except you ; Saul Steinberg* », in : *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 962.

³ BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 128.

même discours ; en se dispensant de faire une liste exhaustive des objets, elle signale la possibilité de cette liste et fait du même coup tomber un soupçon sur elle.

On pourrait objecter, toutefois, que l'on ne peut pas rapprocher ainsi l'étude du texte « classique » de Barthes et la lecture des méthodes « préscientifiques » de Bachelard. Certes, ces deux auteurs ont des visées très différentes, l'un cherchant à explorer les possibilités du discours critique et l'autre voulant montrer l'inefficacité d'une méthode. Il n'empêche que, dans un cas comme dans l'autre, ce qui est reproché aux textes, c'est d'interdire à leur lecteur de *passer à autre chose*, c'est-à-dire, de parler autrement : si le texte classique est du côté du « lisible » plutôt que du « scriptible », c'est parce qu'il fait de son lecteur un simple consommateur, en limitant ses possibilités d'écriture¹. De même, l'esprit préscientifique, en faisant partir toute connaissance d'une observation partielle de certains objets, ne peut que *reproduire* les propriétés de ces objets partout – la lumière du feu électrique aura la même nature que la cire d'Espagne, le diamant, le verre, *et cætera*.

Cette question de l'exhaustivité du texte a été traitée aussi par Marcel Proust. Pour lui, si chaque individu est un univers, alors la seule manière de briser l'enveloppe de l'habitude de la vie et d'accéder à la vérité de cet univers, c'est la littérature :

« Notre vie ; et aussi la vie des autres, car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait dans le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restées aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune »².

Or, si l'œuvre littéraire exprime une réalité qui, à vrai dire, n'est rien d'autre qu'un paysage étranger, quelle place faut-il accorder à l'écriture dans sa compréhension ? Un discours peut-il parler de ces « univers » sans les trahir ? L'écriture critique est rendue inutile par l'excès de clarté de l'œuvre – on ne peut que se taire devant l'évidence de la révélation que nous apporte la lecture.

L'auteur écrit plus longuement sur le rôle qu'il attribue à la lecture dans *Sur la lecture*. Contrairement à ce que l'écrivain anglais John Ruskin a pu affirmer dans *Sésame et le lys*

¹ Voir BARTHES, *op. cit.*, pp. 121-122.

² PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, in : *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1989, p. 474.

(auquel le texte de Proust sert de préface), la lecture n'est pas une conversation que l'on entretient avec un écrivain. Pour lui, c'est la solitude qui fait la particularité de cette activité. La solitude est ce qui assure que toutes nos facultés intellectuelles (diminuées lorsque l'on est en société) restent intactes pour que nous puissions être à l'écoute de l'œuvre : le monde de l'autre ne se dévoile que dans l'absence de toute socialisation. Mais cette solitude a aussi un côté négatif : ce monde qui parade devant le lecteur se donne en spectacle ; on est maintenu à l'extérieur de ce paysage lunaire, trop étranger pour songer même à s'y promener¹.

Dans ces conditions, la lecture ne peut avoir qu'un rôle très marginal pour l'écriture. La littérature n'est autre chose qu'une solitude rendue publique : une vision du monde singulière ne peut pas puiser quoi que ce soit dans le texte d'autrui. L'unique utilité que voit Proust à la lecture, c'est sa capacité à nous plonger dans l'isolement, seul état qui favorise la création littéraire. Mais la création elle-même doit très peu de choses à la lecture qui l'a précédée : le texte lu disparaît sans trace dès que la rédaction commence. *Sur la lecture* ne laisse aucune place au développement d'une écriture critique.

D'une certaine manière, on peut voir dans quel sens la pensée de Proust s'éloigne de l'expérience que l'on a de la lecture. Tout contact avec un texte n'est pas un éblouissement : le message du discours - son « monde » - ne se livre pas toujours à nous clarté. Comment nier que l'œuvre a des zones d'ombre ? Que dire d'elle quand son message est double, incertain ? Comment interroger le texte, s'il n'est que solitude ? A ces questions, *Sur la lecture* n'offre pas de réponse : la lecture nous rend les « clefs magiques » pour qu'un auteur puisse écrire sur lui-même, mais pas sur un autre texte². Pour comprendre le rôle que l'auteur attribue à la critique, il faudra attendre le *Contre Sainte-Beuve*³.

Si, néanmoins, on insiste pour prendre la parole sur un texte, lorsqu'il se présente comme une « révélation », le seul mode de discours que l'on puisse espérer utiliser est celui de la paraphrase : que dit-il, au juste ? Le travail de la critique, alors, c'est de s'assurer que son lecteur a bien reçu le message, que le monde décrit par l'écrivain a été parcouru dans

¹ « Cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur, – mirage arrêté sur une toile, – qu'est une vision. Et cette brume que nos yeux avides voudraient percer, c'est le dernier mot de l'art du peintre. Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement pour nous la voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers ». PROUST, Marcel, « Sur la lecture, préface du traducteur », in : RUSKIN, John, *Sésame et les lys*, Payot & Rivages, 2011, p. 34.

² « Tant que la lecture est pour nous l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire ». *Id.*, pp. 37-38.

³ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1971.

toute son étendue. Le critique dessine, en quelque sorte, la carte du paysage que construit l'écrivain. Il assure, ainsi, le relais entre le texte et le lecteur. Ce faisant, il renonce, bien sûr, à la création – son rôle se limite à dire d'une autre façon ce qui a déjà été dit par le texte, pour que son lecteur puisse retourner à lui avec une connaissance plus complète de son sens.

En général, ce qui autorise la création littéraire sont des instances dont le discours critique est, en principe, complètement dépourvu : le génie, la nature, la muse, le sacré, autant de voix qui imposent le silence et l'écoute, puisqu'elles sont tenues pour sources d'une parole vraie. Le texte n'est ni message, ni expression : pour le critique, il est une révélation, un mode d'apparaître de la vérité qui est tout entière contenue dans ce qui est écrit. Le texte est, d'un bout à l'autre, dans chaque mot, dans chaque espace blanc, total dans la vérité. Le critique n'a pas le droit de nier ce qu'il lit. Il importe peu, dans ce sens, de savoir si la connaissance qu'il essaie de faire apparaître est un « monde » produit par un « moi profond » ou la vérité livrée par la parole divine : le lecteur proustien et l'exégète biblique ont tous deux pour mission d'entrer en contact avec une vérité révélée.

Certes, la critique littéraire est, sous bien des aspects, une pratique très différente de l'exégèse biblique. Mais le mot « révélation », employé par Proust dans le passage cité, est éloquent - il sert à exprimer une vérité qui tient tout entière dans le langage. Lorsque l'on essaie de parler de la critique littéraire, c'est souvent à l'histoire de la lecture des textes bibliques que l'on fait appel.

Pour Jean Starobinski¹, préserver le sens premier des textes est quelque chose d'indispensable pour une société qui voit en eux une source de vérité ou un modèle à suivre : tout changement est l'équivalent d'une corruption, d'une façon de s'éloigner de l'enseignement qu'ils portent en eux. Quand ces textes sont réputés être la parole que Dieu a adressée aux hommes, la méprise la plus légère peut aboutir à une hérésie. Mais le temps change les mœurs, les langues disparaissent, les erreurs de reproduction se multiplient et finissent par les rendre inintelligibles.

C'est pour cela que l'exercice que tout critique essaie de mener à bien est voisin de celui de la paraphrase. En rétablissant le sens original du texte, le critique doit le dire d'une autre manière, plus accessible à son lecteur. Mais la paraphrase a ses limites. Elle pose un problème majeur, qui menace de réduire tout effort critique au silence : s'il faut bien admettre

¹ STAROBINSKI, Jean, « La Relation critique », in : *La Relation critique, l'œil vivant II*, Gallimard, 2001, pp. 24-27.

qu'un texte sacré est *vrai*, ne faut-il pas dire aussi qu'il s'*exprime parfaitement* ? Dire autrement, c'est aussi dire *faussetment*, attribuer au texte des mots qu'il n'a jamais prononcés.

Critique et Choix

Il semble bien que l'on touche ici à une des questions les plus difficiles que la critique de Lucien Goldmann ait eu à résoudre. On exagérerait à peine si l'on disait que toute sa théorie a été construite comme une réponse à ce problème. Son livre le plus connu, *Le Dieu caché*, étudie la vision tragique chez Pascal et Racine. Mais serait inexact d'affirmer qu'il s'agit d'un livre *sur* Pascal et Racine – pour être plus précis, il faudrait dire que Pascal et Racine offrent à cet auteur une vraie méthode de lecture, qu'il applique aussi aux textes de Pascal et de Racine eux-mêmes. Pour s'en convaincre, il suffit de constater les nombreuses citations pascaliennes dans sa présentation méthodique, qui sont convoquées moins en tant qu'objets d'une analyse qu'en tant qu'arguments pour défendre sa propre grille de lecture¹. Ce que Goldmann semble vouloir défendre, c'est que l'écriture de Pascal part d'une compréhension particulière de la Bible qui serait une des interprétations les plus radicales, mais aussi une des plus cohérentes, du texte biblique qui n'aient jamais été tentées.

La lecture de Pascal part de l'idée que l'homme ne peut pas connaître la vérité sans l'aide de Dieu. La condition humaine est très précaire : « Bornés en tout genre, cet état qui tient le milieu entre deux extrêmes se trouve en toutes nos puissances. Nos sens n'aperçoivent rien d'extrême, trop de bruit nous assourdit, trop de lumière éblouit, trop de distance et trop de proximité empêche la vue »². Or, justement, ce n'est pas dans le milieu que l'on retrouve Dieu, mais lorsque l'on touche les deux extrêmes en même temps, en « remplissant tout l'entre-deux »³. Dans ces conditions, la parole de Dieu adressée aux hommes finit par rester incomprise. Pascal n'essaie donc pas de paraphraser les écritures sacrées, ni de les interpréter. Aux yeux des hommes, elles sont inintelligibles, une « folie » qui échappe à la raison. Mais cette folie n'est pas pour autant un éloge de l'irrationnel, elle est la seule sagesse accessible aux hommes⁴. La compréhension du texte biblique est impossible, mais c'est cette

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, « Le Tout et ses parties », in : *Le Dieu caché*, op. cit., chap. I, pp. 11-31.

² PASCAL, Blaise, *Pensées*, in : *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2000, p. 611, frg. 185.

³ *Id.*, p. 782, frg. 575.

⁴ « Mais cette folie est plus sage que toute la sagesse des hommes, "*sapientius est hominibus*" ». *Id.*, p. 786, frg. 589.

impossibilité même qui fait en sorte que l'on puisse parler de lui. L'enthousiasme de Goldmann pour l'œuvre de Pascal n'a pas d'autre source : le texte pascalien résout admirablement le problème de la paraphrase des textes sacrés par ce refus d'expliquer, ce qui le met dans une position privilégiée par rapport aux discours de l'époque ; en maintenant le royaume de Dieu aussi éloigné que possible de celui des hommes, il peut prendre une position surplombant par rapport à lui - il n'a plus besoin de *justifier* la société de son époque, qui n'a aucun ordre divin¹. En multipliant les paradoxes, tout le travail des *Pensées* consiste à chercher à affirmer la supériorité de la parole divine sur la condition humaine, ce qui a pour effet de rendre l'homme dicible – la folie dans le discours sacré libère la possibilité d'un discours sur l'humanité.

Mais Goldmann lui-même était, en quelque sorte, condamné à choisir : toute sa théorie des « visions du monde » est l'outil qu'il a forgé pour pouvoir faire ses choix de la manière la plus objective possible :

« L'histoire de la philosophie et de la littérature ne pourra ainsi devenir *scientifique* que le jour où sera forgé un instrument *objectif* et *contrôlable* permettant de départager l'essentiel d'avec l'accidentel dans une œuvre, instrument dont on pourra, *par ailleurs*, *contrôler* la validité et l'emploi par le fait que son application ne devra jamais éliminer comme non essentielles des œuvres esthétiquement réussies. Or, cet instrument nous semble être la *notion de vision du monde* »².

Il compare son propre travail à celui de Pascal, qui avait pour tâche de comprendre le texte biblique. Curieusement, il trouve le travail du critique plus compliqué que de celui de l'exégète des textes sacrés. Certes, un croyant doit donner un sens cohérent à chaque mot de la Bible, mais l'historien, en plus de trouver une cohérence qui puisse expliquer toutes les parties essentielles d'une œuvre, doit développer une méthode pour décider quelles sont ces parties essentielles, et comment les départager des contenus accidentels des écrits d'un auteur donné.³

La différence entre la méthode goldmannienne et la lecture pascalienne réside, ainsi, tout entière dans le *choix*.

¹ « La pensée tragique éprouve *l'insuffisance radicale* de cette société humaine et de cette espace physique [des sciences], dans lequel *aucune valeur humaine authentique* n'a plus de fondement *nécessaire* et où par contre les *non-valeurs* restent possibles et même probables ». GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 44.

² *Id.*, p. 24.

³ Voir *id.*, pp. 23-24.

On voit par là jusqu'à quel point le choix méthodique pose un problème à tout critique : lorsqu'il adresse à l'œuvre une exigence de cohérence, lorsqu'il assume qu'elle a un sens qui détermine le texte, il est obligé de déclarer que ce sens ne s'applique pas de la même manière à sa totalité. En effet, s'il n'y avait pas des zones d'ombres, s'il se laissait tout de suite comprendre, il ne resterait à son lecteur que l'exercice de la paraphrase, qui, on l'a vu, n'est pas forcément plus proche de la vérité du texte.

Ce geste de Goldmann, qui crée un appareil théorique pour faire face au problème du choix, n'est pas, loin s'en faut, une nouveauté de sa part. L'exégèse biblique, qui ne pouvait pourtant pas prétendre que la Bible contenait des passages non-essentiels (si l'on exclut, bien entendu, le choix entre le caractère canonique ou apocryphe d'un texte) a développé l'idée que son sens ne devait pas être pris qu'à la lettre. En bien des cas, le décalage historique peut faire en sorte que les écritures sacrées, lorsqu'elles sont prises dans sa littéralité, deviennent franchement scandaleuses : « Tout ce qui dans la parole divine ne correspond ni à l'honnêteté des mœurs ni à la vérité de la foi, sache-le, est dit de façon figurée »¹. La remarque du théologien carolingien Raban Maur relève, bien sûr, d'une logique circulaire (c'est parce que l'herméneute connaît d'avance l'« honnêteté des mœurs » et « la vérité de la foi » qu'il peut la reconnaître dans le texte biblique), mais elle crée aussi une distinction absolument nécessaire pour ceux qui veulent comprendre la parole divine. L'exégèse biblique a, on le sait, multiplié les sens possibles du texte, jusqu'à en proposer quatre (sens littéral, allégorique, tropologique et anagogique), ce qui permet d'opérer un choix. Certes, aucun de ses sens n'est « accidentel », dans le sens où la parole divine doit être reçue dans son intégralité. Mais cette distinction des niveaux de lecture, si elle ne permet pas de rejeter des passages du texte, aide à développer une idée de pluralité ; la théologie ouvre ainsi un espace de liberté dont se sert l'exégète pour écrire².

Or, ce choix n'est qu'une autre manière de ramener le texte à son centre : tout comme l'exégète ne multiplie les sens de la Bible que pour mieux affirmer son unité, le critique ne souligne les passages qui posent problème que pour montrer la solution que l'œuvre elle-même propose. A bien écouter cette critique, on croirait qu'elle voudrait confondre sa propre

¹ RABAN MAUR, cité par STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*, pp 25-26.

² Ceux qui doutent encore de la pertinence du travail critique dans la société contemporaine peuvent difficilement nier qu'une grande partie des problèmes auxquels nous devons faire face aujourd'hui sont inextricablement liés à une question herméneutique. Il est certain que le phénomène sociologique qu'est le fondamentalisme religieux n'est pas issu d'une question d'interprétation de texte, mais il est vrai qu'il serait impossible si un mythe, très persistant, ne l'autorisait à confondre le sens littéral avec le vrai sens.

écriture avec l'objet de son discours : « Au niveau interprétatif et formel, il importe que le chercheur s'en tienne rigoureusement au texte écrit ; qu'il *ne lui ajoute rien* ; qu'il respecte son *intégralité* [...] », dit Goldmann¹.

Toute la critique immanente semble vouloir affirmer ceci : le texte, c'est le texte, et rien de plus. Et pourtant, la tautologie est une figure de langage qui, en général, n'est pas présentée de manière très favorable. Elle est exclue des *Figures du discours* de Fontanier². Chez Barthes, elle apparaît comme une façon autoritaire d'argumenter, se revendiquant d'un bon sens poujadiste imprégné par l'idéologie bourgeoise³. Elle semble vouée à réduire la parole de l'autre au silence⁴. Est-ce une fatalité ?

Tautologie et Différence

Pour parler de ce problème, on évoquera ici un écrivain qui, par un usage exemplaire de la tautologie, arrive à faire en sorte qu'elle ait une fonction exactement inverse de celle qui est couramment admise. Dans *Dom Casmurro*, de l'écrivain brésilien Machado de Assis, le but avoué du narrateur, Bentinho, est de prendre la plume pour raconter son histoire avec Capitou, femme d'un rang inférieur au sien qu'il finira par épouser. Mais le lecteur devine rapidement que, sous les dehors d'une histoire d'amour conventionnel, Bentinho ne fait autre chose que l'accuser d'adultère : en tant que détenteur exclusif de la parole, il entend construire sa propre image comme une victime jeune et naïve, en proie à une femme manipulatrice. Le roman lui offre l'occasion parfaite de faire taire toute contradiction pouvant le gêner dans son projet : il est maître de sa propre parole, il peut décrire l'autre comme bon lui semble. Et pourtant, tout lui échappe :

« Elle était minutieuse et attentive ; elle paraissait tout ruminer dans son esprit [...]. On peut dire aussi qu'elle classait, étiquetait et épinglait dans sa mémoire [...] Cette image est peut-être meilleure que l'autre, mais la meilleure, c'est l'image

¹ GOLDMANN, Lucien, *Structures mentales et Création culturelle*, Anthropos, 1970, p. 468.

² On trouve, cependant, une réflexion sur une figure proche, l'antanaclase, qu'il définit ainsi : « Le rapprochement de deux mots homonymes et univoques avec des significations toutes différentes ». L'antanaclase diffère donc de la tautologie en ce que l'identité n'est qu'une coïncidence de signifiant, la distinction se faisant au niveau du signifié. Voir FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 348.

³ BARTHES, Roland, *Mythologies, suivi de Le Mythe, aujourd'hui*, in : *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp.745-746. On y reviendra.

⁴ Voir GAUDIN-BORDES, Lucile, « La Tyrannie tautologique, l'évidence comme outil énonciatif et stratégie discursive », *Langue française*, n° 160, 2008, pp. 55-71.

qui ne se fait pas. Capitou était Capitou, c'est-à-dire une créature bien particulière, plus femme que je n'étais homme. Si je n'ai pas encore dit, voilà qui est fait. Si je l'ai dit, je le redis. Il est des concepts qu'il faut enfoncer dans l'âme du lecteur à force de les répéter »¹.

Le narrateur est visiblement gêné par la tautologie : il essaie de faire passer la rupture de son langage et la maladresse de ses images pour un procédé didactique maîtrisé. Et pourtant, il est indéniable que la figure de sa femme fait irruption comme ce qui échappe à son discours. Cela est visible dans la tautologie elle-même : la phrase commence par énoncer une identité et termine par l'affirmation que cette identité est tout de même quelque chose de plus qu'une simple identité : Capitou n'est Capitou que parce qu'elle est quelque chose de plus que le narrateur, plus femme qu'il n'est homme. *Dom Casmurro* est le roman d'une description qui ne peut pas se faire, puisque chaque fois que le narrateur tente de prendre une place qui surplomberait celle de Capitou, il se trouve pris dans une situation d'énonciation qui ramène sa position à celle d'un locuteur qui doute, se rabaisse et se trouve attiré vers l'autre (ce sont ses fameux « yeux de ressac » de Capitou)². La tautologie apparaît ici comme un renversement de la situation de force, comme le langage muet de ce qui ne se laisse pas récupérer par le discours. Elle est ce qui est à la fois en-deçà et au-delà du discours – elle signifie, en même temps, ce qui est trop singulier pour être pris en charge par lui et ce qui le devance.

Un passage d'un séminaire de Jacques Lacan, prononcé en 1962 peut apporter des précisions sur le rôle de la tautologie :

« Si je dis, mon grand-père est mon grand-père, vous devez tout de même bien saisir là qu'il n'y a aucune tautologie, que mon grand-père, premier terme, est un usage d'index du deuxième terme mon grand-père, qui n'est sensiblement pas différent de son nom propre, par exemple Émile Lacan, ni non plus du c du *c'est* quand je le désigne quand il entre dans une pièce, c'est mon grand-père. [...] Quoi qu'il en soit, ce dont il s'agit dans mon grand-père est mon grand-père veut dire ceci, que cet exécrationnel petit-bourgeois qu'était ledit bonhomme, cet horrible personnage grâce auquel j'ai accédé à un âge précoce à cette

¹ ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro*, Métailié, 1983, p. 77. Nous corrigeons ici une imprécision qui s'est glissée dans toutes les traductions que nous avons pu consulter. Elle a une certaine importance pour notre argumentation. La phrase portugaise « *a ótima delas é nenhuma* » veut dire « aucune image n'est parfaite » et non pas, comme on lit dans les textes français, « le mieux est de se passer d'image ». Il serait, effectivement, étrange de voir le narrateur dire qu'il faut se passer d'image alors qu'il ne cesse pas de métaphoriser Capitou. Il nous semble évident, ainsi, que l'auteur voulait dire que toutes les images se valent, puisqu'aucune n'arrive à décrire son objet. L'incapacité du discours de Bentinho à prendre en charge la personnalité de Capitou est, on le verra par la suite, un des éléments de l'instabilité langagière qui traverse tout le roman.

² *Id.*, p. 82.

fonction fondamentale qui est de maudire Dieu, ce personnage est exactement le même qui est porté sur l'état civil comme étant démontré par les liens du mariage pour être père de mon père, en tant que c'est justement de la naissance de celui-ci qu'il s'agit dans l'acte en question »¹.

Lacan paraît affirmer, dans ce passage, que la tautologie n'existe pas. Effectivement, si l'exemple qu'il donne (« mon grand-père est mon grand-père ») ne peut pas être dit « tautologique », on ne voit pas très bien ce qui pourrait la caractériser. Certes, cette figure est, le plus souvent, associée au truisme – une identification absolue entre les deux termes de la phrase qui n'apporte aucune information nouvelle. Sauf que, dans la répétition, il est assez rare que l'identification entre les deux termes soit absolue : comme le montre Lacan, il y a une différence entre le « grand-père » de l'état civil et le « grand-père » petit bourgeois, haï par son petit enfant. Cependant, il semble dire aussi que cette différence ne se manifeste que dans une relation d'identification, puisqu'il écrit que le grand-père petit bourgeois « est exactement le même qui est porté sur l'état civil ».

Mais comment appeler ce mouvement ? Ces phrases (Capitou est Capitou, mon grand-père est mon grand-père, Racine est Racine, etc.) ont toujours été considérées comme des tautologies. Or, tout semble indiquer que, tout en essayant de démontrer que la tautologie n'existe pas, Lacan ait fini par décrire très précisément son fonctionnement. En faisant allusion à ce passage, Slavoj Žižek, philosophe lacanien, conclut que la tautologie est « *différence pure*, non pas la différence entre un élément et les autres, mais la différence *de* l'élément vis-à-vis de *lui-même* »². Cette différence réside tout entière dans l'écart creusé entre le nom et lui-même dans la phrase : il établit un jeu dans lequel un premier terme – qui, en tant que sujet de la phrase, apparaît comme un « déjà-là » du texte – et un deuxième, présenté en tant que chose différente mais qui partage pourtant le même nom avec lui. C'est dans cette brèche ouverte par la tautologie que la critique trouve son champ de travail, et c'est en l'élargissant qu'elle va pouvoir, enfin, développer une écriture. Ce n'est pas par la suppression de l'idée de « vérité » dans le texte qu'elle réussit à parler en nom propre, c'est, au contraire, en croyant fermement à cette vérité – en y croyant trop – qu'il peut le faire.

L'œuvre de Proust offre un exemple de ce mouvement. On l'a vu, la vérité que l'écrivain a pour tâche de révéler est décrite souvent comme un monde fermé que seul son

¹ LACAN, Jacques, « Séminaire de Monsieur le Professeur Lacan, mercredi 29 novembre 1961 », in : *Séminaire 1961.62, l'identification*, t. I, New York, International General, s. d., p. 68.

² ŽIZEK, Slavoj, *Parallaxe*, Fayard, 2008, p. 41.

style particulier peut révéler. Cependant, parfois on peut lire des passages où la création d'un artiste apparaît dans un rapport de solidarité étroite avec celle d'autres artistes. Baudelaire, Hugo, Vigny, Leconte de Liste, Pascal, Racine : tous ces individus, très différents dans leurs productions littéraires, seraient, au fond, comme des moments différents de la vie d'un seul poète, qui peuvent, dans des moments d'égarement, rester en-deçà (comme Balzac) ou au-delà (comme Tolstoï) de son but, mais qui travaillent, au fond, à dévoiler une seule et même vérité¹.

Lorsque Proust considère cette vérité comme donnée tout de suite, dans sa totalité (comme elle est décrite dans *Sur la lecture*), il ne peut pas dépasser l'éblouissement produit par le contact avec elle. Mais, quand l'auteur change de position, et cette vérité n'est pas toujours égale à elle-même, quand elle apparaît à chaque fois sous un nouveau visage, le critique peut trouver un espace pour travailler. Vers la fin du *Contre Sainte-Beuve*, le narrateur affirme qu'il éprouve une indifférence relative envers les objets d'art lorsqu'ils se présentent dans leur singularité. Mais, quand il trouve, en comparant deux œuvres, quelque chose qui n'existe ni dans la première, ni dans la seconde, « mais qui en quelque sorte est entre les deux »², son être reçoit « sa nourriture et recommence à exister et à être heureux »³. La masse homogène du texte est la mort de l'être, l'espace qu'ouvre le rapport entre les textes est sa renaissance.

L'analyse de relation entre le lecteur et l'écriture est, on le voit, beaucoup plus poussée dans *Contre Sainte-Beuve* que dans *Sur la lecture* – lorsque, dans le second, la lecture n'avait qu'une fonction accessoire dans le travail créatif, dans le premier, elle est ce qui le rend possible. Il faut souligner, toutefois, que, si le narrateur proustien ne peut exister que dans l'intervalle entre les œuvres, il n'identifie pas pour autant cet intervalle à une altérité essentielle : c'est le même être qui se manifeste dans deux œuvres différentes, c'est quelque chose de général, d'universel même, qui apparaît dans l'un comme dans l'autre. La différence qu'il peut y avoir entre les deux n'est, somme toute, qu'une différence à soi. Certes, même dans *Contre Sainte-Beuve* on trouvera beaucoup de passages où le narrateur manifeste une nette préférence pour ce qu'il y a de singulier dans un écrivain donné. Mais le jeu tautologique reste essentiel : il indique au narrateur que le monde présent dans une œuvre

¹ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., *Id.*, p. 186.

² *Id.* p. 296.

³ *Id.* p. 297.

d'art n'est qu'une apparition incomplète, qui se révélera à lui sous un visage nouveau lors d'une nouvelle écriture.

Tout le travail du critique, dès lors, consiste à retrouver cet espace universel où, finalement, l'œuvre peut coïncider parfaitement avec elle-même. Dès lors, l'importance de son travail devient considérable. Au lieu de se taire devant l'œuvre, il a pour devoir de dire ce que, en quelque sorte, elle n'a jamais pu affirmer de manière claire. Le critique peut, ainsi expliquer ce qu'elle a à dire – être son interprète et faire en sorte que son sens véritable advienne.

Le Droit à la parole

Georges Poulet raconte qu'il avait rencontré Leo Spitzer un peu avant sa mort. Celui-ci était en train de finir son texte sur Michel Butor : « Visiblement il avait une sorte de fierté malicieuse à me révéler qu'il venait de s'occuper d'un sujet tout moderne. Il était enchanté d'avoir mesuré sa subtilité de vieillard à celle du plus subtil des "jeunes" et de n'avoir pas perdu »¹. On ne peut pas savoir si Spitzer voyait effectivement la critique littéraire comme un combat, qui opposerait la subtilité de l'écrivain à la capacité du lecteur de mettre en lumière cette subtilité, le « désarmant », en quelque sorte. Poulet semble suggérer qu'il s'agissait d'une vraie nécessité pour lui (« il était donc égal à lui-même », dit-il)². Ce qui est, par contre, difficile à nier, c'est que la critique, lorsqu'elle réussit à remonter à la source de l'œuvre, lorsqu'elle s'estime capable de parler non pas de ce que l'œuvre dit, mais de ce qu'elle veut dire, finit par occuper par rapport à elle une vision surplombante.

Si, sous la plume de Poulet, cette idée de combat entre l'écrivain et le critique peut être interprétée comme une reproche adressé à la méthode de Spitzer (même s'il se montre admiratif de la vitalité dont il a fait preuve dans les derniers jours de sa vie), c'est parce qu'il s'aperçoit du danger que court la critique lorsqu'elle se voit comme un travail de dévoilement du texte : celui qui a parfaitement compris son sens peut, dès lors, se substituer à lui, dire de façon claire et ordonnée ce que la littérature ne peut que suggérer. C'est pourquoi il affirme

¹ POULET, Georges, Présentation de « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », in : Spitzer, Leo, *Etudes de style*, Gallimard, 1970, p. 482.

² *Id.*

qu'un critique doit à son texte une forme de fidélité – il ne peut pas être le parasite qui, en lisant un auteur, essaie de « s'emparer de ses avantages »¹.

Ce risque est l'exact opposé de celui que l'on a décrit au début de ce chapitre. Au lieu de se soumettre à l'œuvre, de chercher à entendre son message comme quelque chose qui s'approcherait du sacré, le critique s'en empare et parle à sa place. Le silence du lecteur a été remplacé par une espèce de silence du texte.

On le voit, les deux extrémités du problème se rejoignent. Et pourtant, on a rarement vu un critique se faire reprocher une lecture trop scrupuleuse du texte ! C'est souvent le contraire qui arrive : l'analyse, lorsqu'elle essaie de sortir du mot à mot pour s'orienter vers une théorisation plus générale, est fréquemment accusée d'imposture. La marge d'action accordée à la critique littéraire est étroite – le scandale d'une prise de parole libre le guette et l'empêche de prendre son envol. Tout se passe comme s'il y avait un problème de séparation des tâches, un imaginaire de la création littéraire que l'on ne peut pas transgresser sans une sensation de désarroi. Raymond Picard, professeur universitaire spécialiste de Racine, s'indigne contre « l'esprit de système » de la nouvelle critique :

« En revanche, je n'ai tiré aucun fruit de plusieurs gros ouvrages de ces dernières années, dont la démarche est diverse, mais qui ont ceci de commun que Racine, pour eux, est seulement un prétexte à constructions ingénieuses et le plus souvent systématiques ; sur le plan de l'étude positive de la carrière, ils n'apportent rien. Mais ils expriment de façon révélatrice le désarroi de notre temps, et ils manifestent d'une manière pathétique le complexe d'infériorité des études littéraires devant les autres disciplines auxquelles ils voudraient emprunter leur méthode : l'un est marxiste, mais d'un marxisme que ne reconnaissent pas les marxistes ; l'autre s'aventure dans une psychanalyse, que toutefois les psychanalystes réprouvent ; un troisième prend les dehors de l'histoire, mais oublie les critères exigeants de la vérité pour s'abandonner aux facilités de la fabulation, et aboutit à une sorte de roman historique, que condamnent évidemment les historiens »².

On reconnaît ceux qui sont visés par Picard : Lucien Goldmann, Charles Mauron et René Jasinski³. S'il accuse ses auteurs de ressentir un « complexe d'infériorité », c'est parce que la critique littéraire, lorsqu'elle emprunte des méthodes à visée générale, dépasse le cadre de la simple lecture. Ne pouvant pas faire du *vrai* marxisme, de la *vraie* psychanalyse ou de la

¹ POULET, Georges, *La Conscience critique*, José Corti, 1971, p. 11.

² PICARD, Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 14.

³ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit. ; MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., JASINSKI, René, *Vers le vrai Racine*, Armand Colin, 1958.

vraie histoire, ces auteurs seraient obligés à se rabattre sur Racine pour exprimer leur point de vue. Or, justement, la critique universitaire ne pouvait pas accepter que l'analyse d'un texte puisse avoir une visée plus large que celle de la simple explication de son contenu. L'écrivain a obtenu l'exclusivité de la pensée créatrice, à laquelle le critique est obligé à se soumettre. Ce n'est pas un hasard si Picard accuse la nouvelle critique d'imposture : pour lui, elle essaie de *produire* du savoir dans une discipline vouée exclusivement à sa *reproduction*. Comment accepter, effectivement, que Racine puisse servir à quelque chose d'autre que de dire son propre être ? Le fait de sortir de soi pour habiter un lieu où l'œuvre est mise en rapport avec d'autres savoirs constitue, dans cette perspective, un risque pour ceux qui veulent restituer la pureté de sa parole, qui veulent l'entendre dans son origine, comme elle a pu être entendue lorsqu'elle a été formulée pour la première fois.

Les reproches qui ont été adressés au *Sur Racine*¹, de Barthes, portaient, le plus souvent, sur son supposé manque de connaissance du texte racinien. Ses détracteurs attaquaient, ainsi, la carence d'objectivité de la nouvelle critique, plus préoccupée de bâtir des systèmes que de comprendre ce que l'auteur avait voulu dire. Il est significatif, dans ce sens, que Picard et la nouvelle critique ne puissent pas s'accorder sur ce que le mot « objectivité » voulait dire : pour Barthes, par exemple, le système était la seule chose pouvant garantir l'objectivité de la lecture, puisqu'il était capable d'assurer que les résultats obtenus par la critique soient contrôlés par une théorie cohérente. Ce serait, ainsi, la critique universitaire qui, sans se préoccuper de la cohérence du texte, ne serait pas objective².

Mais on commettrait une erreur si l'on essayait de limiter la portée de la querelle entre Picard et la nouvelle critique à un débat théorique. Si le ton des débats est celui de la polémique, c'est parce que la critique universitaire sentait que le problème débordait les questions de lecture de texte pour toucher à un problème moral, voire éthique – le critique n'est-il pas *tenu* au silence ? Dans quelle mesure a-t-il *le droit* de prendre la parole ? Si, à la limite, on peut comprendre qu'une science puise dans la littérature pour constituer son savoir, puisque sa recherche est réputée proche du travail créatif (l'idée du génie servant aussi bien à décrire les poètes que les scientifiques), le critique, lui, n'est là que pour servir la parole de l'écrivain. En développant un discours nouveau à partir d'un texte littéraire, le critique essaie de détourner son sens pour lui faire dire ce que l'œuvre ne pouvait pas dire – comme s'il

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit.

² *Id.*, p. 190.

voulait faire passer Racine par un marxiste avant l'heure, par un psychanalyste avant la lettre, ou par un personnage de roman historique.

Ce type de reproche dépasse largement le cadre universitaire et sa querelle avec la nouvelle critique. Georges Poulet, par exemple, emploie, pour parler de ce type de critique, une métaphore significative : l'auteur qui ne parle d'une œuvre que pour développer sa propre théorie est « le coucou installé dans le nid de l'auteur »¹. Cette méthode est, donc, « expressément adultère »², puisque, au lieu de se contenter de l'expression pure de l'essence du texte, le critique cherche à utiliser le texte pour servir ses propres buts, « semblables en cela à ces honnêtes femmes qui adorent jouer avec le feu, pourvu que cela ne tire pas conséquence. Lire, c'est se prêter à quelques frissons [...] et puis se retrouver dans son bon sens »³. Dans ce cas, le critique, comme les femmes, frileuses et enfantines sous la plume de Poulet, agit comme un *faussaire de langage*, en prêtant aux auteurs qu'il étudie des mots qui n'appartiennent qu'à eux-mêmes.

Or, cet esprit « systématique » en critique littéraire n'est pas moins problématique que celui qui prétend respecter le texte. Certes, l'esprit de système court le risque de le déformer dans son interprétation par une application arbitraire de sa propre grille de lecture. Mais aucun critique ne peut, on l'a vu, travailler dans l'« en-soi » du texte sans établir une coupure entre l'œuvre et elle-même. On est, ici, au cœur du problème qui a divisé les deux camps dans la querelle de la nouvelle critique : effectivement, cette nouvelle critique a soutenu que ce n'est qu'en occultant sa propre façon de penser que le lecteur peut croire avoir lu le texte sans *a priori*. De son côté, Picard énumère les critères qu'il faut utiliser pour une analyse de l'œuvre : « les certitudes du langage, les implications de la cohérence psychologique, les impératifs de la structure du genre »⁴. Or, comme Barthes l'a souligné, ces trois expressions ne recouvrent rien de plus qu'un code. Ce code tire son prestige du fait qu'elles paraissent recouvrir des évidences qui confortent le savoir du critique : « ce qui revient à nous assurer d'un auteur par l'image acquise que nous en avons : belle tautologie ! »⁵

Mais peut-il en être autrement ?

¹ POULET, Georges, *La conscience critique*, op. cit., p. 12.

² *Id.*, p. 11

³ *Id.*, p. 14.

⁴ PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, op. cit., p. 69.

⁵ BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, op. cit., p. 765.

« En sauvegardant la conscience de la différence – condition de sa relation – la critique écarte le risque du monologue. Car, d'une part, plongeant dans l'œuvre, trop soumis à sa loi, abondant dans les sens du livre qu'il vient de lire, il parlerait encore seul et ne renverrait qu'à lui-même. D'autre part, surplombant l'œuvre, ou n'y faisant qu'une brève escale, interrompant à son gré la relation, son propos se fermerait sur sa propre cohérence et se bornerait aussi à la tautologie ; en ce dernier cas, la référence à une œuvre donnée ne serait qu'un prétexte occasionnel, un à-propos collatéral. La solitude est aussi grande quand l'œuvre est abordée à la seule fin de prouver le bien-fondé d'une théorie »¹.

Si l'on peut entrevoir, donc, une possibilité de dialogue, elle se situerait très exactement entre la tautologie du texte et la tautologie de la critique, là où la fissure ouverte dans l'œuvre par la prise de parole s'identifie à la fissure ouverte dans la théorie, où les deux ouvertures peuvent être accueillies dans l'écart que présuppose toute identité. Il serait, ainsi, tout aussi faux de dire que les propos qu'un critique peut tenir sur un écrivain ne décrivent que lui-même que de prétendre qu'ils n'engagent nullement sa propre démarche.

Lorsque Lucien Goldmann affirme que la question principale du personnage racinien est celle d'un choix impossible, qui ne peut pas se faire, qui ne se fera jamais, mais qui, néanmoins, se fait sans arrêt à chaque moment de la pièce, il est indiscutable que cette position tragique est dans le texte de Racine². Mais il n'est pas moins vrai que le choix est, précisément, un des problèmes sur lequel Goldmann n'a jamais cessé de réfléchir et qui se retrouve dans toute son œuvre, même lorsqu'il n'est plus question de tragédie.

Ainsi, pour réfléchir à la manière dont Goldmann opère une tautologie dans ses pratiques de lecture, il devient nécessaire de penser ce choix sous ses trois aspects. Le choix comme acte est une coupure radicale introduite dans les textes lus : entre la vérité et l'erreur, entre le passé et le futur et entre le haut et le bas, le critique trouve des coupures radicales dans les œuvres de Pascal et de Racine. Ces coupures justifient, à ses yeux, que l'on puisse parler d'une « vision tragique ». Cette division apparaît de façon claire lorsque le critique parle de la conversion comme d'un processus mettant en jeu le problème de l'identité et de la différence et l'opposition entre l'essentiel et l'accidentel.

La gesticulation apparaît lorsque Goldmann pense le pari de Pascal en tant qu'évidence. Pour le critique, le pari est une situation universelle : les hommes sont devant une incertitude essentielle et doivent choisir en misant tout sur le chemin qu'ils ont décidé de

¹ STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*, pp. 50-51.

² Voir GOLDMANN, Lucien, *Racine*, L'arche, 1970, p. 22.

prendre. Or, pour comprendre cette évidence, il faut, donc, éviter de considérer cette position comme naturelle et voir dans quelle mesure l'auteur la fabrique. Cette fabrication aboutit à un questionnement du choix comme signe.

Effectivement, lorsque l'on ne voit plus le choix comme une nécessité existentielle, mais comme un trait de l'écriture de Goldmann, il est nécessaire de se demander dans quelle mesure les textes critiques eux-mêmes sont traversés par lui : de cette façon, le choix n'est plus seulement un élément des textes lus, mais aussi quelque chose qui fait partie des préoccupations de l'auteur.

1.1 Le Choix de Lucien Goldmann

Lire Goldmann

Lucien Goldmann a perdu très vite le prestige qu'il avait obtenu avec la publication du *Dieu caché* – la popularité du structuralisme dans les années 60 l'a relégué, avec une rapidité étonnante, à une position marginale dans le champ des recherches en littérature. Ensuite, la désaffection généralisée pour les théories totalisantes ont réduit encore l'importance qu'ont pu avoir ses œuvres. Cependant, il est intéressant de noter que, lorsqu'elle est comparée à des méthodes qui, elles aussi, ont perdu leur prestige au cours des années, l'œuvre de Goldmann semble attirer un type de critique spécifique, qui se fonde sur une incompréhension de ses textes. Un exemple particulièrement parlant est le reproche que lui adresse Pierre-Michel Menger, qui étudie la sociologie du travail créateur :

« [la théorie de Goldmann] maintient l'artiste dans le filet social du groupe qu'il représente. Le grand artiste devrait, dès lors, en toute logique, être privé de la moindre chance d'accéder à la gloire durable ou universelle, au-delà de l'horizon d'une génération »¹.

Ceux qui ont lu Goldmann savent qu'il n'est pas relativiste. Dans *Le Dieu caché*, et dès le premier chapitre, l'auteur affirme que la situation historique est toujours transposée sur le plan des problèmes fondamentaux de l'homme². Pris dans le filet de sa propre logique, Menger ne voit pas d'alternative à l'opposition schématique entre l'universel et le particulier. Evidemment, si Goldmann avait écrit que Pascal et Racine ne s'adressaient qu'aux seuls jansénistes, son œuvre n'aurait pas beaucoup d'intérêt. Comme on le verra, il attribue aux *Pensées* et aux tragédies de Racine un public qui dépasse largement ce cadre : pour lui, ces deux auteurs parlaient à l'ensemble de l'humanité.

Dans *Le Démon de la critique*, Antoine Compagnon affirme que la théorie de Goldmann est une « variante structuraliste » de la « doctrine du reflet »³. Cette assimilation de sa théorie à l'idée selon laquelle les œuvres « reflèteraient » directement la société qui leur a engendré a été faite plusieurs fois. Goldmann a répondu à ses reproches⁴. Or, ces réponses

¹ MENER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur ; s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard/Seuil, 2009, pp. 372-373.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 30.

³ COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, p. 222.

⁴ Goldmann a publié des textes répondant à Michel Crouzet, qui lui reproche d'être trop schématique, à Jakob Elsberg, qui dit qu'il ignore les conflits idéologiques dans sa théorie (!) et à Robert Emmet Jones, qui affirme

sont, le plus souvent, ignorées. Ce type de situation pose un problème particulier à ceux qui s'intéressent à la critique. En effet, on peut se demander quelle valeur peut avoir une analyse qui, dès le départ, se trouve dans un rapport d'hostilité avec son texte. Si ces critiques ont été possibles, c'est parce que la lecture des textes, quand elle a lieu, se fait surtout à partir d'une vision qui prête à l'auteur les positions d'un marxisme stéréotypé. Goldmann a été assimilé à une espèce de mythe de la pensée marxiste qui a très peu à voir avec les idées qu'il a effectivement défendues.

C'est pour cela que l'on peut affirmer que Goldmann est un auteur inactuel. On ne voudrait pas dire par là, cependant, que son travail n'a plus de pertinence pour la recherche, mais que cette pertinence s'opère, en général, à contresens. Son œuvre est restée dans la mémoire de la critique contemporaine comme une interlocutrice dont le discours est à la fois nécessaire et inaudible, comme si un dialogue cherchait à s'établir mais s'avérait, à chaque fois, impossible¹.

Or, un des problèmes sur lequel Goldmann a toujours réfléchi, c'est justement les conditions de possibilité de la lecture. Ainsi, la difficulté que le public pouvait avoir à accepter une œuvre donnée était liée aux rapports qu'ils entretenaient avec le monde. Dans un texte publié en 1968, il écrit :

« Je me suis trouvé un jour à la sortie du film de Godard *La Chinoise*, dans un café, à côté des gens respectables qui parlaient du film qu'ils venaient de voir. Ils surenchérisaient avec des informations du genre : "C'est un film absurde, ridicule, qui n'a aucun sens et qui ne veut rien dire" ; "il se moque de nous, il nous prend pour des imbéciles", etc. La conversation continua ainsi pendant dix minutes environ, jusqu'à ce qu'une dame, d'un ton péremptoire, et avec l'air de dire la chose la plus négative qu'on puisse formuler sur ce film, conclut la discussion : "En un mot, c'est comme Picasso" »².

qu'il pratique la théorie du reflet. Voir CROUZET, Michel, « Racine », *La nouvelle critique*, n° 79, novembre 1956, pp. 59-83, ELSBERG, Jakov, « La Sociologie dans l'étude bourgeoise contemporaine de la littérature », *Revue de de l'Institut de Sociologie*, n° 3, 1969, pp. 525-537 et EMMET JONES, Robert, « Lucien Goldmann », in : *Panorama de la nouvelle critique en France ; de Gaston Bachelard à J.-P. Weber*, S.E.D.E.S, 1968, pp 187-221. Pour les réponses, voir GOLDMANN, Lucien, *Structures mentales et Création culturelle*, op. cit., pp. 445-465 et pp. 475-490.

¹ Il faut souligner, cependant, quelques initiatives plus récentes qui semblent indiquer un renouveau de l'intérêt pour son œuvre, comme en témoignent la publication d'un numéro de la revue *Anamnèse* en 2011 (FERRETE, Jean (dir.), « Lucien Goldmann », *Anamnèse*, n° 6, 2011) et la journée d'études *La Sociologie de la littérature de Lucien Goldmann*, qui a eu lieu à la EHESS le 17 janvier 2017.

² GOLDMANN, Lucien, « La Révolte des lettres et des arts dans les civilisations avancées », *La création culturelle dans la société moderne*, Denoël, 1971, pp. 69-70.

Le passage que l'on a cité n'est anecdotique : il s'agit d'un problème sur lequel Goldmann a travaillé tout au long de ses recherches. Il intervient dans un article qui se donne pour but de penser le problème de la rupture, sentie comme dramatique, entre les artistes et son public. On peut penser qu'il justifie ainsi la naissance de la critique littéraire comme une médiation entre l'auteur et ses lecteurs : pendant le XVII^e siècle, par exemple, les œuvres de Racine n'avaient pas de problème particulier de réception. Certes, on pouvait difficilement dire, selon une perspective goldmannienne, que le spectateur de cette époque comprenait les tragédies. Il s'étonne même du fait que Racine ait pu jouir de son succès en vie : le jansénisme de ses pièces était en contradiction avec les idées et le mode de vie de son public¹. Cependant, cette difficulté n'a pas reçu de sa part une attention particulière : Goldmann savait que les pièces étaient accueillies par un public qui ne se posait pas de questions sur la place qu'elles devaient occuper dans la société. C'est surtout le spectateur qui, en choisissant entre Corneille ou Racine, par exemple, marquait ses positions et bâtissait une identité à partir du goût qu'il avait décidé d'afficher². A l'époque, l'existence du théâtre n'était pas un problème. Pour la création culturelle contemporaine, cependant, cette question de la rupture entre l'art et son public était fondamentale pour la réflexion : Goldmann avait trouvé, dans le cinéma de Godard, une signification qui, pensait-il, ne pouvait être éclairée que par la pensée critique ; le spectateur contemporain moyen, sans son secours, était complètement démuné pour la comprendre.

Ce travail était d'autant plus important que, pour lui, la société contemporaine était dans une situation de crise, incapable de produire une conscience authentique. Dans ces conditions, la possibilité d'une création esthétiquement valable ne pouvait exister que dans une écriture faisant état de cette situation. C'est la forme romanesque qui exprime cette difficulté. Obligé de choisir entre les valeurs éthiques et le monde réel, qui empêche leur réalisation, l'artiste se trouve pris dans un entre-deux : il met en scène des héros qui cherchent une authenticité tout en sachant qu'elle n'est pas réalisable³. C'est l'expression de l'aliénation dans la production culturelle de son temps⁴.

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 416-417.

² GOLDMANN, Lucien, *Situation de la critique racinienne*, L'arche, 1971, pp. 93-94.

³ La forme romanesque peut, cependant, être modifiée pour correspondre à des contenus différents. Ainsi, c'est parce que l'espoir de la révolution est encore présent dans *La Condition humaine* d'André Malraux que son héros n'est pas aliéné. Inversement, les romans de Robbe-Grillet font état d'une aliénation tellement radicale que toute mention à des valeurs authentiques est supprimée. Voir GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964 et *infra*, p.

⁴ Pour une étude sur l'aliénation dans le roman, voir *id.*, pp. 19-57.

Ce choix impossible que la société impose à l'artiste ressemble, par bien des aspects, à celui que le texte impose au critique : ne sont-ils pas tous les deux tiraillés entre la nécessité d'une identité et le constat d'une différence ? En d'autres termes, il s'agit de réfléchir à la portée du procédé tautologique : dans la critique de Goldmann, il paraît déborder les limites de la lecture des textes pour apparaître comme question sur les rapports entre le sujet et le monde.

Il ne sera pas question ici, évidemment, d'essayer de réparer une injustice en donnant à son auteur et à sa méthode la place qu'ils auraient méritée dans les études littéraires d'aujourd'hui – un plaidoyer pour son « structuralisme génétique » n'aurait aucun sens dans la recherche contemporaine, qui ne voit plus (au moins explicitement) le texte comme un instrument d'expression d'un message structuré et entièrement compréhensible¹. Il serait tout aussi absurde d'imaginer qu'une réflexion du passé puisse renaître aujourd'hui sans modifications que de penser qu'elle soit devenue totalement inutile parce que certaines questions auxquelles elle essayait de répondre ne sont plus d'actualité. C'est parce que Goldmann a développé une méthode de lecture qui doit beaucoup à son temps que l'on peut la comprendre dans sa différence et explorer les possibilités qu'elle a encore à offrir aux études contemporaines. Au lieu, donc, de défendre sa manière de lire les textes, on essaiera de comprendre les rapports qu'il établit avec les textes au fur et à mesure qu'il les lit.

Acte : La Coupure

L'homme tragique est, selon Goldmann, un homme converti. Cela découle de deux traits particuliers de sa pensée : « *l'exigence absolue et exclusive de réalisation des valeurs irréalisables et son corollaire "le tout ou rien", l'absence de degrés et des nuances, l'absence totale de relativité* »². Pour la pensée tragique, les choix sont radicaux et produisent des coupures irréversibles dans la vie. La conversion est le geste paradoxal par excellence : les événements qui la produisent sont sans commune mesure avec ses effets. Tout peut servir de prétexte à une conversion, même les accidents les plus menus. Cette disproportion entre l'effet et sa cause met en lumière l'intemporalité de la conversion ; pour l'homme tragique,

¹ Nous avons, dans un autre travail, formulé des critiques de certains aspects de son œuvre. Voir PROCOPIO FERRAZ, Paulo, « *La Forme et le contenu* » dans *l'œuvre de Lucien Goldmann*, op. cit.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 72. On respectera systématiquement les italiques dans les passages cités de Goldmann, puisqu'ils sont, on verra, un trait important de son écriture. Voir [infra](#), pp.

les valeurs absolues sont sans rapport avec les choses du monde. C'est pour cela qu'aucune conversion ne saurait être définitive : provenant exclusivement d'une intervention divine (un « miracle », pour Lukács)¹, les conditions particulières dans lesquelles se trouve l'homme converti ne signifient rien et Dieu peut décider à tout moment de lui ôter ce qu'il lui avait accordé. Il s'agit d'un « événement qu'on a sans doute vécu, mais qu'on doit néanmoins toujours chercher »², le risque de la déchéance étant toujours présent dans la vie de l'homme converti. Goldmann cite, par exemple, la mère Angélique, abbesse de Port Royal, qui demandait souvent à ses correspondants de « prier pour sa conversion », comme si elle ne s'était jamais produite³. Et pourtant, le croyant ne peut pas nier que sa conversion est une coupure réelle avec son être passé. La radicalité de son choix introduit, au niveau de sa vie, une différence telle entre le converti et sa vie antérieure que celle-ci lui devient tout simplement incompréhensible. Aucun lien entre les deux ne peut être établi, ils sont dans un rapport d'altérité radicale. Cet « autre » est un étranger qui lui est devenu totalement indifférent. Ainsi, la conversion introduit une double coupure dans la vie du croyant : d'un côté, tout se passe comme si rien n'avait jamais eu lieu, puisque la distance entre l'homme et Dieu continue à être infini, et les effets de l'intervention divine peuvent être annulés à n'importe quel moment ; de l'autre, l'événement est tellement marquant que rien ne plus être comme avant.

Cette description de la conversion tragique a deux fonctions dans les lectures critiques du *Dieu caché*. D'abord, elle sert à expliquer la structure de la tragédie de Racine. Cet auteur aborde l'action dramatique dans la perspective de la règle classique des trois unités, telle qu'elle a été formulée par plusieurs auteurs du XVI^e et du XVII^e siècles. Elle a été résumée par Boileau en deux vers : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre accompli »⁴. Ces règles sont-elles un simple formalisme ou sont-elles nécessaires au déroulement du théâtre classique ? Goldmann va, comme d'habitude, donner deux réponses : pour un auteur dramatique comme Corneille, elle est une contrainte extérieure qui limite la portée de son œuvre. Pour un écrivain tragique rigoureux comme Racine, il s'agit d'une détermination intérieure à ses textes dont il ne pourrait dans aucun cas se passer. Les pièces de Racine étant une mise-en-scène de la conversion des personnages principaux, elles

¹ LUKACS, Georg, *L'Ame et les Formes*, cité par GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, id.*, p. 74.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, op. cit.*, p. 73.

³ MERE ANGÉLIQUE, lettre du 3 juin 1637, du 15 novembre 1639, du 14 et *cætera*, cité par GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, op. cit.* p. 73.

⁴ BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Flammarion, 1969, p. 99, chant III, vers 45-46.

se jouent en un instant unique – la tragédie ne saurait développer d'action complexe parce que sa vision du monde consiste dans une rupture simple, soudaine et définitive avec le monde :

« C'est qu'en réalité les tragédies raciniennes d'*Andromaque* jusqu'à *Phèdre*, se jouent en un seul instant : celui où l'homme devient réellement tragique par le refus du monde et de la vie. Un vers revient au moment décisif dans la bouche de tous les héros tragiques de Racine, un vers qui indique le "temps" de la tragédie, l'instant où la relation du héros avec ce qu'il aime encore dans le monde s'établit "pour la dernière fois".

ANDROMAQUE. – Céphise, allons le voir pour la dernière fois (IV, 1).

JUNIE. – Et si je vous parlais pour la dernière fois (V, 1).

TITUS. – Et je vais lui parler pour la dernière fois ! (II, 2).

BERENICE. – Pour la dernière fois, adieu, Seigneur (V, 7).

PHEDRE. – Soleil, je viens te voir pour la dernière fois (I, 3).

Tout le reste, d'*Andromaque* à *Bérénice* tout au moins, n'est qu'exposition de la situation, exposition qui n'a pas d'importance essentielle pour la pièce »¹.

Le choix de Goldmann est radical – le noyau de l'œuvre de Racine est si mince qu'il tient tout entier dans cinq vers. Tout le reste est accident, un accident qui n'est là que pour encadrer le centre. Difficile de trouver un exemple où le tri critique soit plus rigoureux que celui-ci. Et pourtant, l'auteur va encore plus loin – immédiatement après le passage cité, cet épurement de l'essence racinienne va jusqu'à la réduire au néant : « Comme le dit Lukács, lorsque le rideau se lève sur une tragédie, l'avenir est déjà présent depuis une éternité. Les jeux sont faits, aucune conciliation n'est possible entre l'homme et le monde »². Le noyau est, dès lors, extérieur à la tragédie elle-même, elle se joue dans un « présent éternel » qui existe avant et après l'action de la pièce : pour être exact, il faudrait dire que la tragédie n'a pas lieu dans le texte, qu'elle appartient à une éternité qui ne saurait pas se présenter sur scène. On voit jusqu'où peut aller la tautologie – pour trouver l'identité de l'œuvre, on établit une différence tellement déchirante qu'elle devient un ailleurs par rapport à elle-même : son essence n'est jamais là, elle s'évade continuellement et est partout étrangère. La tragédie est donc à la fois présente et absente de l'œuvre de Racine.

Avant de poursuivre, on s'arrêtera un instant sur l'usage d'un mot qui peut faire problème aujourd'hui. Pour analyser les pièces de Racine, Goldmann divise les personnages en trois catégories : « le monde », composé de ceux qui sont dépourvus de toute valeur authentique, « Dieu », que n'apparaît jamais sur scène (du moins dans les tragédies,

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 351.

² *Id.*

Goldmann considère *Esther* et *Athalie* comme des « drames sacrés »¹) et « l'Homme », toujours en majuscule, qui, sans pouvoir accepter le monde, cherche à nouer un dialogue avec un dieu qui ne lui adresse jamais la parole. C'est l'usage du dernier terme qui peut s'avérer embarrassant pour notre époque : parmi les cinq « Hommes » goldmanniens on compte... quatre femmes ! Les personnages authentiques sont Andromaque, Junie, Bérénice, Phèdre et Titus.

La question du genre est très présente dans la critique racinienne². Barthes (dont l'étude s'intitule *L'Homme racinien*)³, par exemple, accorde une grande importance à l'inversion des genres : Bajazet apparaît comme un homme féminisé (« c'est un frelon, dont on dirait qu'il est nourri, engraisé par Roxane pour son pouvoir génital »⁴, dit-il), et Roxane serait une femme virilisée. Or, les hommes féminisés sont en même temps des hommes dégradés⁵. Le rôle de la femme revient, dans la critique racinienne, souvent chargé de connotation négative : Racine « est la seule femme en art qui ait jamais eu du génie »⁶. Charles Péguy n'aime pas les personnages féminins, les femmes étant « naturellement plus cruelles que ses hommes » ; si les hommes sont cruels, c'est parce qu'ils « ont tous souffert de la contamination féminine »⁷.

Or, justement, « l'Homme » de Goldmann est une abstraction, dans lequel le genre des ne semble jouer aucun rôle. On pourrait même dire que l'on ne trouve, dans *Le Dieu caché*, aucune remarque, explicite ou implicite, sur le sujet : effectivement, Goldmann paraît regarder les personnages raciniens dans leurs rapports avec l'absolu, où le problème du genre n'a pas de sens. C'est pourquoi on a décidé de garder son vocabulaire⁸.

Pour organiser les pièces, Racine aurait trouvé trois solutions : soit l'Homme est converti, avant le début de la pièce, et toute l'action se joue dans un monde étranger à lui (dans *Britannicus*, Junie sait dès le début qu'aucun compromis avec Néron n'est possible) ; soit l'Homme *devient* tragique au cours de la pièce, alors qu'un autre l'a toujours été

¹ *Id.*, pp. 440-446.

² Antoine Compagnon fait un bilan rapide sur la question de la femme dans la critique racinienne. COMPAGNON, Antoine, « C'est une femme ! », in : *Proust entre deux siècles*, Seuil, 2013, pp.98-107.

³ BARTHES, Roland, « L'Homme racinien », in : *Sur Racine, op. cit.*, pp. 57-163.

⁴ *Id.*, p. 136.

⁵ *Id.*, p. 137.

⁶ SUARES, André, *Sur la vie*, Emile Paul, t. I, 1909, p. 144, cité par ROUBINE, Jean-Jacques, *Lectures de Racine*, Armand Colin, 1971, p. 174.

⁷ PEGUY, Charles, *Victor Marie, comte Hugo*, Gallimard, 1934, p. 161, cité par ROUBINE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 175.

⁸ Pour la question du masculin, féminin et neutre dans la critique littéraire, voir *infra* p.

(Bérénice se convertit, Titus le fait avant que l'action ne commence), soit il croit à l'illusion de la vie dans le monde, se redresse et se convertit à la fin (c'est le cas de *Phèdre*)¹.

La conversion joue un rôle capital dans la vie de Pascal. Ce n'est qu'avec beaucoup de précautions que Goldmann accorde une place aux relations entre la vie et l'œuvre chez Pascal et Racine : le critique cherchait, justement, à bâtir une méthode alternative à la critique biographique, prédominante à l'époque. Il se justifie en affirmant qu'une pensée qui se veut totalisante peut difficilement ignorer le problème de l'individu². Ce qui l'intéresse, c'est d'expliquer comment un écrivain peut exprimer la vision du monde d'un groupe social.

Pour l'auteur, le rapport entre le créateur et le groupe social ne peut être articulé qu'à partir de l'image de la transparence. L'écrivain exceptionnel serait celui qui aurait une vie tellement liée aux aspirations et aux idées de son groupe qu'elle s'alignerait parfaitement avec ce groupe, en réalisant quelque chose qui ressemble à une transcendance de son existence en tant qu'individu. Cette transcendance qui part du sujet individuel pour arriver au sujet collectif serait, en réalité, le but de toute action valable dans le monde : la société, en masquant ses véritables rapports de force et les rôles réels de chacun de ses composants, créerait des individus aliénés, condamnés à vivre dans l'aveuglement causé par l'opacité des rapports de force. Cela ne serait pas, cependant, une fatalité : Goldmann parle de « la possibilité d'un monde transparent qui [...] rapprocherait sensiblement les significations individuelles et collectives »³. En attendant, la coïncidence entre une structure psychologique et la mentalité du groupe ne pourrait être réalisée que par certaines personnes exceptionnelles.

Comment décrit-on, en général, la vie d'un grand penseur ? Comme un « savant éclairé, libre des préjugés et superstitions, avançant courageusement et sans réserve vers la conquête de la vérité »⁴. Ce récit peut, certes, diverger des biographies des individus réels ; il consiste souvent dans une idéalisation. Cependant, ce qui importe à Goldmann est le sens de cette idéalisation. Le rationalisme crée une vision idéale de la vie de l'homme de génie : à une science positive et rationnelle correspond un homme qui avance avec assurance, soutenu par

¹ Goldmann appelle les deux premières, en empruntant le vocabulaire aristotélicien, « tragédie sans péripétie ni reconnaissance », et la troisième « tragédie avec péripétie et reconnaissance ». Voir GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 352. Les autres pièces sont soit des drames ou, dans le cas d'*Andromaque*, une tragédie incohérente, qui tourne au drame à la fin. Il parle peu des *Thébaïdes* et d'*Alexandre*, textes de jeunesse qu'il trouve dépourvus d'intérêt esthétique. Quant aux *Plaideurs*, Goldmann fait une courte analyse dans un ouvrage paru quelques années avant *Le Dieu caché*. Voir GOLDMANN, Lucien, *Racine*, op. cit., pp. 85-89.

² Voir GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 187.

³ GOLDMANN, Lucien, *Recherches dialectiques*, op. cit., p. 149.

⁴ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 192.

la force de la raison. Or, justement, la vie d'un homme tragique ne pourrait jamais être décrite de cette façon.

L'attention que Goldmann accorde au récit de vie est, ainsi, une réflexion sur la fiction biographique. Pour lui, la question n'est pas seulement de savoir si ses descriptions de Pascal et de Racine correspondent aux individus réels, mais aussi de comprendre comment son explication des événements biographiques découle en partie de la lecture de l'œuvre. Pour Goldmann, la vie de Pascal est organisée en trois phases. La première consiste dans une recherche de la vérité scientifique : il reconnaissait, certes, le pouvoir divin et ses mystères, mais pensait que la raison pouvait décrire adéquatement la nature. En 1654, après un accident qui a failli lui coûter la vie, il a eu sa première conversion : combattre pour la victoire de l'Eglise et de la vérité divine dans le monde. C'est le moment de la rédaction des *Provinciales*. Sa conversion finale se serait produite vers 1657, date qui correspondrait à l'écriture des *Pensées*. A ce stade Pascal adopte une position radicalement tragique et entreprend désormais de chercher le dépassement de la dualité entre le monde et Dieu dans l'éternité du salut divin, abandonnant tout espoir de progression de la vérité dans le monde.

Ce qui est intéressant dans ce récit de la vie de Pascal, c'est que Goldmann le rapproche d'un personnage de fiction : effectivement, pour lui, l'histoire du *Faust* présente des similitudes remarquables avec celle de Pascal, à cela près que, alors que le premier incarne le parcours dialectique, le second suit un chemin tragique¹. Quoi qu'il en soit, une conclusion doit être retenue de cette analyse : la construction scientifique de la sociologie goldmannienne faisait une part beaucoup plus large à la fiction qu'une connaissance peu approfondie de ses thèses pourrait le laisser entrevoir. Il ne s'agit pas d'un mouvement inconscient de la part de Goldmann ; bien au contraire, il semble le revendiquer².

Cette coupure, qui introduit la conversion entre le passé et le présent est liée à une autre division qui apparaît dans l'œuvre de Goldmann. En recensant les images qui mettent en jeu une idée de verticalité, on peut éclairer la distinction que fait cet auteur entre le haut et le bas, et le dialogue qu'il noue avec les autres méthodes de son époque à partir d'une certaine notion de la hauteur.

¹ Pour son interprétation du *Faust*, voir *id.*, pp. 192-199.

² « Nous sommes conscients que, loin d'être une image photographique, ce chapitre [sur la vie de Pascal] est une schématisation idéalisante ; qu'il essaye d'ébaucher les fondements d'une sorte de mythe ; d'une représentation collective de l'homme d'action analogue à celle que nous avons déjà mentionnée du savant libre et sans préjugé en tant que type humain du rationalisme [...] ». *Id.*, p. 215.

Dans *Situation de la critique racinienne*, Goldmann élabore une critique contre l'usage de la psychanalyse dans l'interprétation des textes littéraires : les lectures de Racine de Charles Mauron et de Roland Barthes attribueraient trop d'importance au rôle du ça et du moi dans la création, au détriment du surmoi¹. Pour lui, si toutes les énergies créatrices étaient concentrées dans le ça et le moi, le surmoi n'aurait aucun rôle à jouer. Or, on peut se demander si les pièces raciniennes auraient été les mêmes si leur auteur n'avait pas eu une éducation janséniste : pour lui, c'est le « père » janséniste qui a fait en sorte que le dramaturge ait pu écrire des tragédies. C'est pourquoi Goldmann suggère que c'est le surmoi qui devrait apparaître comme la vraie source du travail d'écriture.

Cependant, cette critique de Goldmann ignore les enjeux de l'œuvre de Mauron. Dans *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, on peut difficilement lui reprocher de ne pas accorder assez de place à ce qu'il y a de spécifique dans le jansénisme puisque cette abstraction n'est pas une faille de son analyse, mais une de ses bases déclarées. Il ne nie pas la nécessité d'une approche historique des textes, mais il n'affirme pas non plus que sa critique est une tentative de penser l'œuvre dans sa totalité. Pour lui comme pour Freud, le complexe d'Œdipe est un phénomène universel, nécessaire à la formation de toute personnalité – son niveau d'analyse ne tente pas de comprendre ce qu'il y a de spécifique dans le « père » janséniste puisque ce qui l'intéresse (même si, on le verra, ses relations avec la critique historique s'avèrent ambiguës) est la dynamique de l'inconscient racinien, et non la formation du mouvement janséniste. Ce qu'il y aurait d'unique dans les pièces de Racine ne serait pas ainsi, leur rapport avec un surmoi, mais la manière dont elles traduisent les conflits internes de la personnalité de l'auteur, qui vivait intensément son écriture².

Néanmoins, ce qui manque effectivement aux travaux sur Racine de Mauron, c'est une explication qui démontrerait pourquoi une œuvre serait plus réussie qu'une autre, une fois que, comme l'auteur affirme, la fantaisie, source de l'activité de l'écrivain, est une partie du fonctionnement normal de tous les appareils psychiques³. On le verra, Mauron essaiera de résoudre cette difficulté dans ses propres termes dans des publications ultérieures, que

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, *Situation de la critique racinienne*, op. cit., pp. 10-13.

² Voir MAURON, Charles, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., pp. 331-332.

³ Voir MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., pp. 111-112.

Goldmann n'a pas prises en compte, ses commentaires se limitant uniquement aux recherches sur Racine¹.

Certes, cette lacune dans les études raciniennes de Mauron ne veut nullement dire que l'analyse de Goldmann soit correcte et que l'on doive lier la création littéraire exclusivement au surmoi ; ce serait renoncer à une esthétique spécifiquement psychocritique que d'attribuer la création à une force coupée de tout élan pulsionnel. Cela reviendrait, en effet, à abandonner la psychanalyse, puisqu'il serait absurde de penser qu'une seule instance de la personnalité puisse annuler le rôle de toutes les autres. En outre, c'est mal connaître le texte de Mauron que de ne pas voir l'importance de surmoi dans ses analyses : dans *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, le principal tournant des œuvres du dramaturge est, justement, l'apparition d'un surmoi puissant dans la figure du père². On peut se demander si Goldmann n'identifie pas le conscient au surmoi et l'inconscient au ça. Or, justement, lorsque Mauron écrit sur les premières pièces de Racine, c'est le surmoi, et non le ça, qui apparaît comme un élément refoulé dans la psychologie de l'auteur³.

Cependant, le fait que le refoulé soit le vrai moteur de la création montre jusqu'à quel point certaines lectures psychanalytiques sont encore redevables aux mythes romantiques : la tradition veut que, lorsqu'un individu écrit, l'affectivité et l'intuition prennent le dessus sur la raison. L'idée romantique d'inspiration refait surface, à peine modifiée, dans la structure de la personnalité telle qu'elle se constitue dans la psychocritique de Mauron. Certes, à la limite, on ne peut pas dire que la psychanalyse est une théorie de la profondeur. A proprement parler, le surmoi, par exemple, n'est pas au-dessus du ça ou du moi, tout au plus, pourrait-on affirmer qu'il est une formation postérieure, sans que cela implique un rapport de verticalité entre les trois éléments. Mais la construction même du mot peut activer des significations latentes qui ouvrent un espace pour une activité imaginante : le *surmoi* devient, alors, ce qui se *superpose* au moi. Le ça apparaît, de la sorte, comme l'instance *enfouie* de la personnalité. La psychanalyse court toujours le risque de travailler dans une dualité qui opposerait le masque au vrai visage, comme la critique littéraire oppose souvent la forme et le contenu. On le verra, les analyses de Mauron tendent à suivre ce schéma.

¹ Voir MAURON, Charles, « Création et auto-analyse », in : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., chap. XV, pp. 233-240.

² Voir le schéma de l'évolution de l'œuvre de Racine dans MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 27.

³ « La force refoulante est le désir de vivre et de réussir, la force refoulée, un surmoi infantile ». MAURON, Charles, *L'Inconscient dans la vie et l'œuvre de Racine*, op. cit., p. 249.

L'argumentation de Goldmann sur les instances freudiennes de la personnalité s'inscrit dans une pensée qui tend à valoriser plutôt la verticalité que la profondeur. Effectivement, le mythe d'un Racine « naturel »¹, peintre des passions violentes, se déplace de manière significative dans sa critique. Quelle place devrions-nous accorder à la dignité tragique dans l'œuvre racinienne ? Ses vers, son souci d'un langage grave, sa recherche des thèmes nobles, ne seraient-ils qu'un vernis, qu'une couche appliquée un peu artificiellement pour masquer la vérité profonde de son œuvre ? N'y trouve-t-on aucune possibilité de transcendance ? Pour Goldmann, les analyses de Mauron et de Barthes sont exactes en ce qui concerne les pièces secondaires de Racine, dans lesquelles il y a prédominance du « moi » de leur auteur : ce sont, justement, les « drames intramondains », qui n'ont pas de personnage identifié à l'« Homme » tragique². Or, dans une vraie tragédie, les pulsions freudiennes ne sauraient occuper le centre. Effectivement, le regard de l'« Homme » est toujours dirigé vers le haut : l'amour de Phèdre n'est pas une folie qui éclipserait sa raison, bien au contraire, elle est ce qui constitue sa lucidité. Une critique traditionnelle aurait tendance à placer la passion dans les profondeurs de la psychologie de Phèdre et lui opposer sa dignité de reine comme une instance supérieure. Cette opposition n'a aucun sens pour Goldmann, puisque, dans son interprétation, ces deux éléments n'ont pas de différence de statut : ils représentent une même recherche de transcendance. Effectivement, pour lui, la passion de Phèdre n'est pas moins digne que son caractère royal : les deux éléments sont, pour elle, des valeurs essentielles.

Cette persistance des images de la verticalité se trouve aussi dans ses commentaires sur les didascalies de Racine. Pour Goldmann, les rares indications scéniques que l'on peut trouver dans les pièces sont liées à la position des personnages. L'acte de s'asseoir signale un état de déchéance. Il est utilisé pour signifier la crise de certains personnages, comme Agrippine, Bérénice, Athalie et Phèdre. Quand la crise est surmontée, c'est le contraire qui se produit : « Tu le veux. Lève-toi »³. Pour Goldmann, l'univers de la tragédie, « c'est l'univers dans lequel on vit debout »⁴.

La conversion et les images de la verticalité sont, ainsi, un acte tautologique. L'homme tragique trouve son identité à partir d'une différence radicale : ce sont les coupures

¹ C'est la thèse de Paul Bénichou. Voir BENICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1946.

² Voir GOLDMANN, Lucien, « Les Drames intramondains », in : *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 383-393. Pour la critique, les trois drames intramondains sont *Bajazet*, *Mithridate* et *Iphigénie*.

³ RACINE, Jean, *Phèdre*, in : *Œuvres complètes*, Gallimard, 1950, t. I, op. cit., p. 757, acte I, scène III, cité par GOLDMANN, Lucien, *Racine*, op. cit., pp. 111-113.

⁴ *Id.*

qui rendent possible une recherche de ce qui est essentiel. Cependant, si l'on veut comprendre ces coupures que Goldmann introduit dans les textes, il est nécessaire de regarder la façon dont elles se constituent en tant que gesticulation. En effet, lorsque Goldmann élabore sa définition de conversion, par exemple, il tente de convaincre son lecteur que cette définition se trouve dans les textes lus, comme si elle n'avait été formulée que pour décrire objectivement un élément des œuvres étudiées. Mais, si l'on reste attentif au cheminement de son écriture, on se rendra compte que ces coupures sont toujours présentes dans le texte goldmannien, même lorsqu'il n'est plus question d'analyser Pascal et Racine. Dès lors, ce n'est plus seulement les textes de ses deux auteurs qui doivent être interrogés, mais aussi les choix du critique : en effet, on pourrait se demander pourquoi le choix se constitue comme un des thèmes les plus constants de sa critique.

Gesticulation : Le Choix

Le choix est un geste qui est, pour ainsi dire, à la racine de l'activité critique. Le terme grec *kritikos*, qui veut dire « jugement », est l'étymologie de ce nom. Certes, on sait aussi à quel point les origines peuvent être trompeuses : le choix critique des classiques n'était pas le même que celui de l'époque étudiée. Effectivement, celle-ci choisissait les éléments dans un texte qui devraient exprimer son essence, alors que celle-là comparait des œuvres différentes pour choisir le meilleur : il s'agissait d'attribuer un prix lors d'un concours, par exemple. On commettrait une erreur, ainsi, si l'on essayait de faire du choix la question de la critique *par excellence*, comme si sa source l'avait, pour une raison ou une autre, condamnée à répéter les gestes qui l'ont fondée. On verra plus tard que la figure du paradoxe permet, précisément, de ne pas choisir. Cependant, il est vrai que, dès que l'on s'interroge sur les rapports entre tautologie et critique, le thème du choix est inévitable : effectivement, comment séparer la profondeur de la surface sans choisir, dans le texte lu, ce qui est essentiel pour sa compréhension ? Dans ce sens, on peut dire que la critique de Goldmann est double : non seulement il a mené un questionnement rigoureux sur le problème du choix dans les méthodes de lecture, mais aussi il a décidé d'étudier précisément les auteurs pour lesquels ce problème avait une importance vitale.

Mitchell Cohen, biographe de Lucien Goldmann, affirme même que sa pensée était tragique¹. Pour Cohen, son analyse des différents courants du jansénisme est proche, sous plusieurs aspects, de celle qu'il a faite du marxisme. Pour Goldmann, deux éléments structurent le jansénisme. D'un côté, le janséniste voit le monde comme foncièrement mauvais, les hommes ne pouvant pas le changer de manière décisive : ce n'est pas en lui que l'on trouvera la grâce ; de l'autre, le mysticisme, c'est-à-dire le contact direct avec Dieu, est exclu de l'expérience humaine.

Dans ces conditions, les jansénistes adoptaient, en général, deux attitudes, dont seule celle représentée par Arnaud était connue des historiens. Antoine Arnaud ne croyait pas que la lutte intramondaine était entièrement dépourvue de sens ; des victoires ponctuelles et limitées étant toujours possibles, un certain engagement pouvait être envisageable. Ce jansénisme modéré posait un problème sérieux aux recherches de Goldmann : comment affirmer que la vision tragique de Pascal et de Racine était liée au jansénisme si ce mouvement n'avait jamais adopté une posture aussi radicale que celle de ces deux auteurs ? Pour que les rapports entre leurs œuvres et les « amis de Port-Royal » puissent être établis, il faudrait que, au sein du jansénisme, un groupe refuse toute intervention dans le monde et prône le recueillement. Pendant les recherches qui ont abouti au *Dieu caché*, Goldmann a pu mettre au jour la vie d'un « solitaire », jusqu'alors inconnu, mais qui a joué un rôle important dans le jansénisme de son époque : Martin de Barcos, l'abbé de Saint Cyran, dont il a ensuite publié la correspondance².

¹ COHEN, Mitchell, *The Wager of Lucien Goldmann, tragedy, dialectics and a hidden god*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 171-172.

² BARCOS, Martin de, *Correspondance de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, avec les abbesses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste*, éd. Lucien Goldmann, PUF, 1956. Pour vérifier son hypothèse sur cet aile du mouvement, Goldmann a parcouru les archives du XVII^e siècle jusqu'à trouver l'existence de Barcos. C'est un personnage qui, manifestement, a joué un rôle important, puisqu'il est plusieurs fois cité par les contemporains comme un homme respecté par tous. Il fait le récit de sa découverte dans GOLDMANN, Lucien, « Remarques sur le jansénisme ; la vision tragique du monde et la noblesse de robe », *XVII^e siècle*, n° 19, 1953, pp. 177-195. Il reste à savoir, cependant, jusqu'à quel point Goldmann a fabriqué la position de Barcos en tant que figure de proue du jansénisme extrême, même si les arguments qu'il avance semblent convaincants. Les comptes rendus de l'époque, expriment, en général, ce doute, sur un ton variable. Voir, par exemple, COONET, Louis, « C. R. de Correspondance de Martin de Barcos », *Revue belge de philologie et histoire*, v. 35, n° 3, 1957, pp. 820-822, LENOBLE, Robert, « C. R. du *Dieu caché* et correspondance de Martin de Barcos », *XVII^e siècle*, n° 33, 1956, pp. 699-702, ORCIBAL, Jean, « C. R. de *Correspondance de Martin de Barcos, éditée et présentée par Lucien Goldmann* », *RHLF*, n° 3, 1958, pp. 537-539. Voir aussi POMMIER, René, « Barcos : le janséniste par excellence ? », *XVII^e siècle*, n° 164, 1989, pp. 331-357, en ligne sur le site de l'auteur : consulté le 21 avril 2016, <http://rene.pommier.free.fr/Barcos.htm>. René Pommier a écrit plusieurs pamphlets attaquant la nouvelle critique, et a fini par prolonger jusqu'au XXI^e siècle la polémique initiée par Picard.

Pour Cohen, ce tableau du jansénisme du XVII^e correspond à celui du marxisme du XX^e : le stalinisme cherchait à tirer parti des circonstances historiques, alors que Trotski, avec sa révolution permanente, voulait se placer comme l'opposition de gauche par rapport au régime de Staline en refusant tout compromis. Entre les deux, Goldmann préférait, bien entendu, Trotski, comme il avait préféré Barcos à Arnauld. Mais il n'acceptait totalement ni l'un, ni l'autre¹ : pour lui, la seule attitude cohérente était celle de Pascal. En pariant sur l'avenir de la communauté humaine, Goldmann acceptait d'œuvrer à son accomplissement, sans pouvoir cependant affirmer avec certitude que cet avenir se réaliserait vraiment². Cohen a conscience que Goldmann ne serait pas d'accord avec cette analyse – effectivement, il a affirmé plusieurs fois qu'il n'était pas un penseur tragique, mais un dialecticien qui étudiait la tragédie³. Mais il n'en est pas convaincu : il affirme que la pensée tragique qu'il décrit représente trop bien la pensée de Goldmann pour qu'il ne l'ait pas inventée.

La question de l'identification de la pensée critique à un texte reviendra de manière constante au cours de ce travail – elle est liée au texte comme signe, que l'on analysera dans la prochaine session. Effectivement, lorsque l'on essaie de faire la part du texte et de ce que l'auteur y a mis, une difficulté apparaît : peut-on sérieusement soutenir qu'une dynamique de l'incertitude et de l'espoir ne se trouve pas dans la pensée de Pascal ?⁴ Mais, en même temps, peut-on oublier que Goldmann ne s'identifie que trop avec son objet ? C'est le problème du geste, qui oblige le lecteur à lancer un regard double sur le texte.

Or, ce que l'on peut, pour le moment, retenir de cette discussion, c'est l'énergie avec laquelle Goldmann a cherché, dans la pensée tragique, une réflexion sur le problème du choix. Ce problème est, il est vrai, un thème qui revient souvent lorsque l'on se propose d'étudier la

¹ Pour une analyse du conflit entre trotskistes et stalinistes, voir GOLDMANN, Lucien, *Recherches dialectiques*, Gallimard, 1959, pp. 100 et 101, où il critique l'idéalisme des premiers et l'opportunisme des derniers.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, *op. cit.*, p. 102.

³ COHEN, Mitchell, *op. cit.*, p. 172.

⁴ Même ceux qui ne pensent pas que la pensée de Pascal est tragique doivent travailler avec cette dynamique. Voir, à ce sujet, KRYNEN, Jean, « Critique marxiste et Spiritualité chrétienne : le Dieu caché de Pascal est-il un Dieu tragique ? », *Baroque, revue internationale*, n° 7, 1974, [en ligne], consulté le 09 avril 2017, URL : <https://baroque.revues.org/450#ftn19> Dans cet article, Krynen montre comment Goldmann, en insérant Pascal dans une histoire de la pensée dont l'essentiel de la tradition théologique est absente, élimine de ses travaux toutes les acceptions qui mettent en jeu l'idée d'un « Dieu caché » dans cette tradition. Krynen semble ignorer, certes, que la méthode goldmannienne s'intéresse moins à l'histoire de la philosophie qu'à la genèse sociale de l'œuvre : les influences sont moins importantes que l'appartenance du texte à un groupe social donné. Mais il est vrai que, en comparant systématiquement Pascal à Descartes ou à Kant plutôt qu'à Saint-Jean de la Croix, par exemple, Goldmann tire des conclusions qui finissent par être décisives pour sa lecture. On pourrait se demander dans quelle mesure ces conclusions seraient différentes s'il avait accordé plus de temps à l'examen de la théologie.

tragédie. On pourrait avancer, pour entrer dans le débat, qu'il serait dicté plutôt par le texte lui-même que par la critique de Goldmann. Cependant, mettre l'accent sur le choix tragique en soi reviendrait à accorder une foi trop grande à l'objectivité de l'analyse au lieu de penser le rapport que le critique entretient avec le texte. Certes, tous ceux qui décident de parler de la tragédie doivent éventuellement penser cette question, mais la valeur que chacun lui accorde à elle varie tellement que sa signification peut être sans commune mesure dans les différentes lectures : pour chacun des auteurs étudiés, le geste qui prend en compte le choix sera différent.

Pour Charles Mauron, le mouvement tragique chez Racine est un choix tactique, analogue aux mouvements d'une armée dans une bataille. Ainsi, le moi oscille entre le recul et l'attaque, qui correspondent à l'attitude œdipienne et à la soumission au surmoi. Les deux positions présentent des gains et des pertes : la première lui permet de satisfaire les pulsions, certes, mais produit une violente riposte du surmoi. La seconde renonce à ces pulsions mais garantit la sécurité du moi. Le choix est déchirant mais pas irréversible : Mauron cherche à suivre la trace d'un Racine qui flotte dans le flux et le reflux de son agressivité. On le voit, le choix tragique devient un mouvement pendulaire entre deux extrêmes¹.

Chez Barthes, et bien qu'il se soit directement inspiré des travaux de Mauron, le choix apparaît d'une façon complètement différente. Lorsqu'un personnage est pris entre une affectivité tendre (l'Eros sororal) et une émotion brutale (l'Eros-événement), ce conflit est, tant qu'il reste dans les limites de la tragédie proprement dite, privé de tout mouvement : le héros se définit dans un rapport entre ces deux éléments, et il ne saurait les modifier sans changer la structure même de la tragédie. Il n'y a pas de dépassement possible sans extrapolation du genre tragique, puisque les personnages ne peuvent pas se définir autrement que par les oppositions qui les déchirent.

Or, pour Goldmann, le problème de la tragédie se présente d'une manière différente. Le choix n'est ni un mouvement pendulaire, ni une opposition simple. Il est le problème d'un homme devant qui se présentent deux voies. Chacune des deux, quand elle est empruntée, offre un bien positif, absolu et indispensable. En choisissant Dieu, Pascal parie sur l'éternité et le salut, qui sont les seuls biens qu'un chrétien puisse souhaiter. Mais, comme conséquence de ce choix, il devrait, pour obtenir la grâce, abandonner le monde dans lequel il vit. Or, puisque le dieu des jansénistes ne se manifeste jamais, le croyant est forcé de vivre dans ce monde

¹ Voir MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, op. cit., pp. 280-281.

privé de toute valeur mais qui reste, pourtant, la seule chose qu'il puisse connaître avec certitude :

« Le Dieu de la tragédie est un Dieu *toujours présent* et *toujours absent*. Or, sa présence dévalorise sans doute le monde et lui enlève *toute* réalité, mais son absence non moins radicale et non moins permanente fait au contraire du monde la *seule réalité* en face de laquelle se trouve l'homme et à laquelle il peut et doit opposer son exigence de réalisation des valeurs substantielles et absolues »¹.

Comment penser le statut du choix dans l'œuvre de Goldmann ? Il semble que l'on ne puisse pas le comprendre sans faire appel à la notion de geste. Dans un article paru en 1955, Goldmann commente la pièce « Port Royal », d'Henri de Montherlant². Pour lui, la pièce est très belle, mais elle dénature le sens historique du phénomène social qui fut Port-Royal. Il affirme, donc, que cette pièce n'est qu'un « geste ». Goldmann définit le mot « geste » comme quelque chose qui a une finalité en soi et qui se sert l'objet de son action comme d'un prétexte. De cette manière, Port Royal ne serait pour Montherlant qu'une occasion de développer son écriture. Pour Goldmann, le « geste » est opposé à l'« action », qui est une opération obéissant à un but précis (il s'agit de ce que l'on a décrit sous le nom d'« acte »).

Ainsi, ce que Goldmann semble reprocher au théâtre de Montherlant, c'est, justement, sa théâtralité : c'est le caractère fictionnel de « Port Royal » qui semble gêner Goldmann. Cela crée des problèmes difficiles à résoudre dans la théorie du critique, et qui expliquent pourquoi il n'a pas repris cette opposition par la suite. En effet, Goldmann a toujours défini la qualité esthétique d'une œuvre à partir de son adéquation à une vision du monde donnée. Dans ces conditions, ce qui fait la grandeur des tragédies raciniennes, c'est leur caractère gesticulant : Junie, personnage de *Britannicus* inspirée par une femme qui a réellement vécu dans la cour de Néron (Junia Calvina), n'est tragique que parce qu'elle ne correspond pas à la réalité de la vie politique de l'empire romain. Ce qu'il faut lire, derrière les actes d'une jeune femme romaine, c'est l'apparition de l'homme tragique tel qu'il pouvait être conçu au XVII^e siècle.

Par la suite, Goldmann supprimera la notion de « geste » pour ne garder que celle d'« action ». Or, avec cette suppression, c'est le choix en tant qu'évidence qui se trouve renforcé : le critique fait comme si le choix était quelque chose de naturel, qui n'avait pas besoin d'être justifié. Pour éviter toute confusion, il faut préciser ces affirmations : certes, Goldmann construit tout un appareil conceptuel (les « visions du monde ») pour justifier la

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 60.

² GOLDMANN, Lucien, « Port-Royal » d'Henri de Montherlant, *Théâtre populaire*, n° 11, 1955, pp. 86-88.

raison pour laquelle l'homme tragique, et plus particulièrement le groupe janséniste, est toujours obligé de choisir. Goldmann pense intensément les alternatives, les issues, les compromis possibles, les paradoxes, dans la perspective d'un dépassement dialectique. Par contre, on peut dire que l'acte de choisir lui-même, comme situation humaine par excellence, est toujours donné dans son œuvre : il n'est jamais question de réfléchir le « pourquoi » du choix lui-même. Il devient dès lors nécessaire de penser le choix comme geste, et les rapports qu'il entretient, d'un côté, avec la figure de la tautologie et, de l'autre, avec l'imaginaire.

Le schéma de l'auteur (qui est, il en avait conscience, très général, mais qu'il n'a pas pu développer) consiste à dégager trois visions du monde : le rationalisme, la vision tragique et la vision dialectique¹. Le rationalisme, qui fait partir toute connaissance soit du sujet, soit de l'objet (pour Goldmann, le cartésianisme et l'empirisme ne sont que deux faces opposées d'une même manière de réfléchir)² aboutit à une séparation radicale des deux éléments. C'est pourquoi il donne lieu à un dialogue des sourds : soit le sujet est tout, et l'objet est dépourvu d'importance, soit, au contraire, c'est l'objet qui est central et le sujet lui est soumis. La vision tragique postule que la seule façon de résoudre ce problème est de réunir les contraires : elle aspire à un sujet qui puisse être identifié à l'objet. Elle doit faire, ainsi, appel à une réalité transcendante pour que cette réunion puisse être réalisée par la divinité. La vision dialectique, dépasse ce stade en introduisant l'idée d'histoire et d'avenir. Pour les dialectiques, donc, les difficultés que les tragiques voyaient comme un problème éternel n'étaient, en fait, qu'un stade de l'évolution historique³.

Or, en faisant partir toute l'histoire de la pensée occidentale de cette difficulté à concilier le sujet et l'objet, Goldmann fait en sorte que les problèmes tragiques par excellence, c'est-à-dire, le conflit entre l'exigence d'absolu du sujet, la relativité du monde en tant qu'objet et la nécessité de réunir ces deux extrêmes, deviennent des questions universelles qui seraient à la base de toutes les tendances de pensée depuis, au moins, le rationalisme

¹ Goldmann parle, dans quelques articles, de « vision romantique », concept qui était absent dans *Le Dieu caché*. Il semble que son article sur Chagall, écrit la même année, soit une façon de développer cette idée. Voir GOLDMANN, Lucien, « La Philosophie des lumières », in : *Structures mentales et Création culturelle*, op. cit., p. 9, note de bas de page et GOLDMANN, Lucien, « Sur la peinture de Chagall ; réflexions d'un sociologue », in : *Structures mentales et Création culturelle*, op. cit., pp. 415-444. Pour une recherche sur le romantisme comme vision du monde, voir LOWY, Michael et SAYRE, Robert, « Le Concept du romantisme », in : *Révolution et Mélancolie ; le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, 1992, pp. 25-46.

² Voir *infra*, p.

³ Sur les rapports entre rationalisme et pensée tragique, voir GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., chap. II, pp. 32-49,. Pour un dialogue entre vision tragique et dialectique, voir *id.*, chap. V, pp. 97-114. Pour une étude sur l'identité entre sujet et objet, voir GOLDMANN, Lucien, *Lukács et Heidegger*, Denoël-Gonthier, 1973, pp. 140-162.

cartésien, mais qui peut même dépasser ces frontières (Goldmann oppose l'attitude tragique de Sophocle au rationalisme transcendant de Platon)¹. Le jansénisme avait des raisons précises de penser le problème du choix, mais que dire des autres visions du monde analysées ?

Goldmann répond à cela par une image, qu'il emprunte à Pascal. Il s'agit du fragment 494 (234 sur l'édition Brunschvicg, qu'utilise Goldmann). Dans ce texte, Pascal adresse une critique (ce qui est inhabituel dans son œuvre) à Saint-Augustin. Il s'agit du problème de la possibilité de l'échec : celui-ci aurait bien vu qu'il faut travailler pour l'incertain dans quelques situations, comme, par exemple, « sur mer, en bataille, etc. »² ; cependant, il n'aurait pas compris que l'incertain ne se limite pas à ces situations, mais s'étend à toute la vie du croyant : travailler dans l'incertitude est le destin de ceux qui espèrent le salut par la religion. Goldmann rapproche ce fragment de celui du pari (qui, dans l'édition qu'il utilise, est voisin de celui que l'on vient de citer), dans lequel Pascal affirme : « il faut parier, cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué »³. L'homme est en situation de risque : il est sur mer, le choix est là, il faut parier sur le succès ou sur l'échec du voyage. C'est un argument qui, pour Goldmann, n'admet aucune contradiction : nous sommes tous en situation tragique, qu'on le sache, qu'on le veuille ou non. Tous les hommes sont déjà embarqués.

Cette image de l'homme embarqué se trouve, certes, chez Pascal, et peut être transportée, sans trop de mal, aux tragédies de Racine. Cependant, ce qui est intéressant, c'est la façon dont elle semble déborder les textes lus : évoquer cette image, c'est du même coup accepter que la critique littéraire devienne une ontologie. La lecture, chez Goldmann, n'est pas seulement une façon de découvrir le sens caché d'une œuvre, mais aussi une manière de faire apparaître cette évidence que seule l'image peut produire : il invite, ainsi, son lecteur à parier. Il s'agit du caractère gesticulant du geste : en feignant simplement d'indiquer une image dans l'œuvre de Pascal, en expliquant au lecteur la place qu'elle peut occuper dans un texte donné, il la constitue, en même temps, comme une philosophie existentielle et politique qui contamine toute son écriture.

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, op. cit.*, pp. 51-55.

² PASCAL, Blaise, *Pensées, op. cit.*, p. 758, frg. 494.

³ *Id.*, p. 677, frg. 397, cité par GOLDMANN, Lucie, *Le Dieu caché, op. cit.*, p. 321.

Signe : La Critique littéraire

La critique s'est constituée au XX^e siècle comme une théorie qui devrait rester strictement distincte de la littérature elle-même. Cette séparation était liée à une conception précise du texte, qui présupposait une opposition entre le concret et l'abstrait : l'objet littéraire devrait transcrire des expériences particulières, alors que la philosophie et les sciences s'occupaient des thèmes généraux. De cette manière, la critique pouvait aspirer à une écriture strictement conceptuelle. En effet, à l'époque, les méthodes de lecture ne devenaient des outils opératoires pour décrire certains textes qu'à partir du moment où elles avaient été définies abstraitement. C'est sur cette différence qu'elle fondait ses aspirations à l'objectivité : le critique se voit souvent comme un traducteur, qui doit transposer les expériences concrètes dans un langage abstrait. C'est, ainsi, à partir de la fidélité à un contenu que l'on pouvait juger de l'efficacité d'une méthode de lecture.

Pour s'en convaincre, il suffit de lire les reproches formulés par les opposants de la nouvelle critique. Jacqueline Piatier, fondatrice du *Monde des livres*, affirme que « le lecteur, si cher à Roland Barthes, attend peut-être que le critique lui apporte autre chose que des périphrases poétiques qui obscurcissent plus qu'elles n'éclairent »¹. Si les « périphrases » obscurcissent le texte, c'est parce qu'elles épousent le langage « poétique » du texte lui-même : le manque de clarté de l'écriture de Barthes est lié, dès lors, à sa trop grande proximité avec la littérature. Selon la journaliste, le rôle de la critique littéraire est de « jeter un "pont" »² entre le texte et le lecteur. Or, l'image du « pont » présuppose l'existence d'un fleuve à franchir. Effectivement, une explication de texte n'est concevable que lorsqu'un type de langage est réputé plus clair qu'un autre : la littérature était du côté de l'obscurité, alors que le langage abstrait pouvait être compris par tout le monde.

Quelle est la position de Goldmann dans ce débat ? Son rapport avec le lecteur est proche, à plusieurs égards, de celui de Pascal. En effet, un des problèmes que Goldmann traite dans *Le Dieu caché*, c'est la question des destinataires des fragments pascaliens. Elle se présente comme une apparente contradiction dans la conduite de l'auteur. Puisque les jansénistes croyaient à la doctrine de la prédestination, on pourrait imaginer que tout effort

¹ PIATIER, Jacqueline, « La Réponse "pour initiés" de Roland Barthes », *Le Monde Hors-Série : Roland Barthes l'inattendu*, juillet-août 2015, p. 78. Originellement publié dans *Le Courrier littéraire*, n°11, *Le Monde* du 9 avril 1966.

² *Id.*

pour convertir les autres était, pour eux, futile, une fois que Dieu est le seul qui puisse décider si une âme sera sauvée ou pas. Comment, donc, comprendre des fragments comme celui du pari, qui s'adressent clairement à un interlocuteur janséniste ? Goldmann cite un texte de Pascal qui montre que, pour lui, il n'y a aucune façon de savoir si quelqu'un sera sauvé¹. Goldmann arrive à la conclusion suivante :

« Il n'y a donc *aucune contradiction* entre les théories augustinienes de la Grâce et de la Prédestination que Pascal acceptait intégralement, et le fait d'agir *comme si* chaque homme pouvait être sauvé et de faire tout pour contribuer à son salut (bien qu'*en réalité* celui-ci ne dépende en dernière instance que de la volonté divine) »².

A cet émetteur qui fait *comme si* son texte pouvait être pertinent, il y a un interlocuteur qui répond d'une manière parfaitement symétrique : il fait *comme si* son propre salut était possible. Pour Goldmann, l'homme tragique est dans une position intermédiaire, entre ceux qui sont sauvés et ceux qui sont damnés : il est celui qui cherche Dieu sans l'avoir trouvé. Or, dans la perspective divine, il n'y a que des élus et de reprobés, aucune position intermédiaire n'est possible. Mais, puisque l'homme est dépourvu des moyens de savoir s'il a été rejeté ou pas, il peut toujours continuer à chercher. L'homme tragique est, ainsi, « malheureux et raisonnable »³ : il sait que le seul bien auquel il puisse aspirer, c'est Dieu, mais il comprend aussi que cette grâce ne lui appartient pas, et qu'il est possible qu'elle ne le lui appartienne jamais.

Or, comme d'autres auteurs de son époque, Goldmann conçoit la critique comme une interprétation susceptible d'éclairer le texte pour le lecteur. On l'a vu, sans le secours d'une lecture méthodique, on ne peut pas comprendre la véritable signification des œuvres. Cependant, Goldmann ne se fait pas d'illusions quant à la possibilité de communication avec son public : les « gens respectables » qui reprochaient au film de Godard d'être dénué de sens ne pouvaient pas changer d'avis à partir d'un effort didactique : il faudrait, pour qu'ils comprennent la production culturelle moderne, qu'un vrai bouleversement des structures mentales ait lieu. Cela veut dire que Goldmann ne cherchait pas seulement à interpréter les œuvres, mais aussi, d'une certaine façon, leurs lecteurs : pour comprendre un texte, il faut expliquer pourquoi ses lecteurs ne le comprennent pas.

¹ PASCAL, Blaise, *Deux pièces imparfaites sur la grâce et le Concile de Trente*, cité par GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 324.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 324.

³ PASCAL, Blaise, *Pensées*, op. cit., p. 599, frg. 149, cité par GOLDMAN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 326.

Or, cela crée une difficulté analogue à celle de Pascal : si le lecteur rejette la pensée dialectique, ce n'est pas son texte qui va le convaincre. Effectivement, leur refus n'a pas pour cause une simple incompréhension : c'est la position qu'il occupe dans la société qui empêche une vraie lecture. Dès lors, Goldmann n'a aucune raison de s'adresser à lui. De l'autre, si, pour une raison ou une autre, le lecteur est déjà acquis à la pensée dialectique, son travail perd tout son sens, puisque le message qu'il tente d'accréditer a été reçu avant même qu'il n'écrive son texte.

Doit-on en conclure que Goldmann écrivait *comme si* son lecteur pouvait le comprendre ? Il est, évidemment, difficile de le dire avec certitude, mais le fait que le pari de Pascal soit utilisé comme modèle pour la pensée dialectique est assez suggestif. Lorsqu'il aborde directement ce problème, il arrive toujours à la même conclusion : la lutte pour le changement des consciences ne peut pas se faire uniquement par le biais de la production culturelle ; elle doit faire partie d'une stratégie globale de critique du monde contemporain¹. Mais cette stratégie elle-même n'a un sens qu'à partir du moment où elle est accompagnée des conditions qui permettent l'éveil des nouvelles mentalités. Or, ces conditions ne dépendent en rien de la culture, mais des possibilités offertes par l'histoire. Tant que ces possibilités ne sont pas réunies, l'intellectuel parlera tout seul : Goldmann savait pertinemment que le travail de sa vie pouvait tomber dans l'oreille d'un sourd (l'incompréhension était même un de ses thèmes préférés)². Ainsi, son rapport avec ses lecteurs peut être décrit comme une dialectique de l'espoir : la compréhension de son public ne dépendant pas entièrement de lui-même, il devait écrire *comme si* cette compréhension était possible.

Or, il est intéressant de noter que cette réflexion sur le lecteur de Pascal apparaît une autre fois dans *Le Dieu caché*. Cette question, posée dans les deux cas de la même façon, aboutit à des résultats différents. Comme dans le passage que l'on vient de citer, il affirme que l'on ne peut pas dire que le pari est adressé au libertin ou à l'homme qui a déjà obtenu la

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, « Possibilités d'action culturelle à travers les *mass-media* », *La Création culturelle dans la société moderne*, *op. cit.*, pp. 25-45.

² Dans un article déjà cité, Goldmann reporte l'anecdote suivante : « lorsque j'ai proposé à un célèbre professeur à la Faculté de Droit de Paris une thèse sur *Le Tableau économique* de Quesnay, il m'a regardé curieusement en me disant : "ce sujet ne présente aucun intérêt ; c'était un simple amusement des physiocrates". Aujourd'hui on ne peut pas entrer dans une salle où se donne un cours d'économie politique sans entendre parler des comptes de la nation, de modèle de croissance, etc., c'est-à-dire précisément de la structure globale de production, qui était le sujet même – étudié pour la première fois par les physiocrates – du *Tableau économique* ». Goldmann adopte souvent la position de celui qui n'a pas été compris. GOLDMANN, Lucien, « La révolte des lettres et des arts dans les civilisations avancées », *op. cit.*, p. 55.

grâce. Cependant, au lieu d'arriver à la conclusion que l'interlocuteur de Pascal est l'homme tragique, il dit que le destinataire est Dieu lui-même :

« Ayant reconnu l'impossibilité de tout dialogue avec le monde, Pascal s'adresse au seul auditeur qui lui reste, l'auditeur muet et caché qui n'admet aucune réserve, aucun mensonge, aucune prudence, et qui pourtant ne répond jamais. Les *Pensées* sont un exemple de ces "dialogues solitaires" avec le Dieu caché des jansénistes et de la tragédie, dialogue où tout compte, où chaque mot pèse autant que les autres, où l'exégète ne saurait rien laisser de côté sous prétexte d'exagération ou d'outrance de langage, dialogues où tout est essentiel, parce que l'homme parle au seul être qui pourrait l'entendre mais dont il ne saurait jamais s'il l'entend vraiment »¹.

Contrairement à ce que l'on pouvait imaginer, il n'y a aucune contradiction entre les deux conclusions. On peut même dire qu'elles sont complémentaires : si le pari a comme interlocuteur ceux qui cherchent Dieu sans l'avoir trouvé, c'est parce que Dieu est toujours l'horizon de la quête tragique. Pascal *parle* à ceux qui sont « raisonnables malheureux » mais *s'adresse* à la divinité : l'homme tragique est celui qui est toujours à la recherche de Dieu, parler à ces hommes tragiques, c'est, donc, déjà avoir comme but final la communion avec la divinité. Goldmann est, en somme, dans une situation analogue à celle de Phèdre qui, en essayant d'entamer un dialogue avec Hyppolite, ne fait en réalité que chercher quelque chose qui le dépasse.

Or, dans l'œuvre de Goldmann, on trouve une dynamique proche des textes de Pascal et de Racine. En effet, il semble qu'il s'adresse à deux lecteurs différents. Au premier, il destine un texte de confrontation, pour démontrer que sa propre grille de lecture est plus à même de décrire l'objet littéraire que les autres. C'est le discours que l'on rencontre dans la majorité de ses interventions dans les colloques et dans ses articles. Ces textes se reconnaissent par l'absence de certains thèmes : les notions de valeur éthique et de communauté disparaissent et Goldmann se préoccupe uniquement d'affiner son langage théorique. Ces textes s'efforcent de s'exprimer dans un langage clair, soucieux de développer le plus précisément possible les concepts abstraits². Il agit, ainsi, comme Pascal qui, lorsqu'il parle à son lecteur, essaie de le convaincre, par la raison, de chercher Dieu.

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, op. cit.*, p. 77.

² Voir, par exemple, GOLDMANN, Lucien, « Le Sujet de la création culturelle », *Critique sociologique et Critique psychanalytique, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'École Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de l'UNESCO*, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1970, pp. 193-211. Ce texte a été repris dans

Au second type de lecteur, Goldmann expose la fragilité de son écriture : il lui parle de la possibilité de l'échec et de l'espoir qui motive toutes ses actions. Dès lors, ces thèmes, absents de tant de textes, reviennent dans un langage qui n'est plus exclusivement conceptuel. Le changement de ton est perceptible, le plus souvent, par la modification des rapports avec les textes lus. Dans l'usage normal de la citation, un auteur ne laisse la parole à un autre que pour la reprendre : dans ce cas, il entoure le discours étranger par le sien, en essayant de l'intégrer. Cependant, parfois, on peut observer un véritable abandon de la parole : dans *Pour une sociologie du roman*, par exemple, Goldmann n'explique plus le texte de Malraux, mais le reproduit dans sa presque totalité, au fil de sept pages. Il s'agit du moment où, dans *La Condition humaine*, May décide d'accompagner Kyo, tout en sachant que cela signifiera leur mort¹. Si Goldmann laisse ainsi Malraux parler, ce n'est pas pour analyser le passage par la suite, mais parce qu'il trouve qu'il n'y a rien à ajouter : il fait siens les mots de Malraux, et épouse son écriture. En général, les images les plus significatives que l'on trouve chez Goldmann sont reprises à d'autres auteurs : si l'image de « l'homme embarqué » est important pour sa pensée, c'est, justement, parce qu'elle abandonne le souci de clarté conceptuelle pour un discours plus proche de la littérature elle-même². Il accomplit, ainsi, le geste tautologique par excellence.

Or, si cette confusion entre la critique et la littérature apparaît, c'est parce que les valeurs que le critique défend ne peuvent pas être exprimées par un langage clair : ils sont, au contraire, ce qui doit se faire dans l'obscurité, dans un pari fondé non pas sur le savoir, mais sur l'incertitude. Il fait, ainsi, comme l'homme tragique qui, s'adressant à Dieu lui-même, sait que sa raison ne vaut rien si comparée à la sienne et qui n'a plus aucun motif de cacher l'ambiguïté de son langage.

Or, ce mouvement de langage, qui part de la séparation la plus stricte entre la méthode et son objet pour aboutir à leur confusion, est visible dans la manière dont le concept de « vision du monde » est formulé. On a reproché à Goldmann de réduire les problèmes

GOLDMANN, Lucien, *Marxisme et sciences humaines*, *op. cit.*, pp. 94-120. Si, contrairement à ce que l'on a fait tout au long de ce travail, on a décidé de citer plutôt la publication du colloque, c'est parce qu'elle est replacée dans le contexte des discussions qui intéressent cette recherche. Voir, à propos de ce colloque, *infra*, .

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*, pp. 179-185.

² Le lecteur peut trouver étrange que l'on parle ici de Pascal comme si son texte était littéraire. Cela deviendra plus clair lorsque l'on essaiera de comprendre le sens que le mot « littérature » prend pour la critique de l'époque étudiée. Pour l'instant, il suffit de dire que Goldmann lit Pascal comme un texte littéraire par le seul fait qu'il applique sa méthode à son œuvre. Voir *infra*, p.

esthétiques à des débats philosophiques¹. En effet, le souci de système, très présent dans son œuvre, a pour conséquence que, souvent, les thèmes apparaissent traités avec un vocabulaire emprunté aux analyses marxistes et hégéliennes. Evidemment, ce vocabulaire doit aussi être interrogé. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est de voir comment le concept de vision du monde est utilisé pour décrire les textes lus.

Dans la présentation méthodologique du *Dieu caché*, la vision du monde apparaît comme « un instrument *conceptuel* de travail »². Si cette formulation n'avait été faite que dans le cadre d'une théorie d'interprétation des textes de Racine, elle serait cohérente avec les analyses auxquelles elle donne lieu. Effectivement, Goldmann a toujours pensé la littérature comme un ensemble des textes mettant en scène des situations concrètes : dans ces conditions, la séparation entre la clarté du langage abstrait et l'obscurité du langage littéraire se justifierait. Mais, dans la mesure où la vision du monde sert aussi pour penser le texte de Pascal, que Goldmann qualifie, à plusieurs reprises, de conceptuel, les choses deviennent plus compliquées : comment, en effet, défendre en même temps que le langage de Pascal est clair et qu'il a malgré tout besoin d'être interprété par une critique ?

Dès lors, deux solutions se présentent. D'un côté, on pourrait dire que Pascal s'exprime de manière obscure et est, alors, proche de Racine. On présuppose, ainsi, qu'un discours plus clair puisse le traduire et expliquer son contenu caché. Or, dans la mesure où Pascal n'adopte pas lui-même ce langage clair, il doit être lu comme un artiste, au même titre que Malraux ou Godard. Ses réflexions posent, ainsi, les mêmes problèmes pour le critique littéraire que les mises en scène de Racine. C'est la position que Goldmann adopte dans plusieurs passages. Il peut même identifier expressément la philosophie de Pascal à une œuvre littéraire. Par exemple, à propos des « exagérations de langage » que certains critiques attribuent parfois à Pascal, Goldmann affirme que, pour l'esthétique dialectique, une « œuvre littéraire » ne peut être valable que dans la mesure où sa forme est adaptée à son contenu. C'est pour cela que, pour interpréter des passages où le texte de Pascal pose problème, Goldmann n'a pas d'autre choix que d'appliquer des concepts appartenant à l'esthétique et de considérer les écrits de Pascal comme un objet littéraire³.

¹ Voir ZIMA, Pierre, « L'esthétique hégélienne de Lucien Goldmann », *Pour une sociologie du texte littéraire*, L'Harmattan, 2000, pp. 167-218. Nous avons discuté plus longuement la critique de Zima dans un autre travail : PROCOPIO FERRAZ, Paulo, « La Forme et le contenu » dans *l'œuvre de Lucien Goldmann*, op. cit., pp. 45-52.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 24.

³ GOLDMANN, *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 217-218.

De l'autre, on pourrait penser que le langage conceptuel de Pascal est identique à celui de Goldmann. Dans ce cas, il serait difficile d'affirmer que la vision du monde peut être un outil théorique fonctionnel : effectivement, on n'aurait pas besoin d'interpréter le texte de Pascal s'il était aussi clair pour le lecteur que celui de Goldmann. Or, comme on l'a vu, le critique n'hésite pas à adopter le texte de pascalien pour expliquer sa propre pensée, inversant, ainsi, les rapports classiques de l'interprétation de texte. Or, ce qui a été dit de Pascal peut s'appliquer également à Racine : ses tragédies sont, à la fois, claires et obscures, elles se constituent comme pensée à expliquer par la critique et comme pensée qui explique la critique.

Cependant, il semble qu'une évidence se soit glissée dans les deux solutions que l'on vient de présenter. Effectivement, rien ne nous assure que la vision du monde, elle, puisse être vue comme quelque chose qui appartient au langage conceptuel. Effectivement, lorsque Goldmann a affirmé qu'elle était un outil conceptuel, il ne disait pas que la vision tragique ou rationaliste étaient abstraites en soi, mais simplement que le concept qu'il a développé pour les comprendre l'était. Ainsi, on peut faire une distinction entre *les* visions du monde, c'est-à-dire, les attitudes des groupes sociaux dans leurs rapports avec le monde, et *la* vision du monde, qui est l'appareil théorique qu'il a utilisé pour les comprendre. Le langage conceptuel que Goldmann utilise lui-même n'est pas celui de la vision du monde, mais celui de sa propre théorie.

« On constate en effet qu'à une époque donnée philosophes et auteurs littéraires qui partagent les mêmes manières de voir, de sentir et de comprendre l'univers, les exprimeront chacun dans son propre langage. Le philosophe traduira en un système conceptuel les problèmes que lui posent la vie et les situations qui les ont engendrées ; l'écrivain les transposera sur le plan de l'imagination et les incarnera dans un univers d'êtres individuels et de situations concrètes. C'est ainsi que Pascal réfléchira sur la *mort* alors que Racine créera Phèdre mourante. Et pourtant, bien qu'on ne rencontre jamais *la* mort chez Racine, ni tel ou tel individu mourant dans les écrits philosophiques de Pascal, il n'en reste pas moins évident qu'il existe entre les deux créations des correspondances qui permettent de mieux comprendre l'œuvre conceptuelle à partir de l'œuvre littéraire et inversement »¹.

Lorsqu'on lit ce passage, on voit que Goldmann décrit un schéma à trois termes où, curieusement, la vision du monde est l'élément le moins bien défini. D'un côté, Pascal *réfléchit* avec des concepts, de l'autre, Racine *crée* sur le plan de l'imagination. Cependant, le

¹ GOLDMANN, Lucien, *Recherches dialectiques*, op. cit., pp. 195-196.

troisième terme, cet « entre deux » qu'est la vision tragique est décrit avec des mots vagues : manières « de sentir et de comprendre l'univers » ne fait que reprendre la définition des deux autres termes. Au fond, à bien lire ce passage, les visions du monde ne peuvent être comprises que négativement : ni tout à fait création, ni tout à fait réflexion, elles sont des éléments qui participent à la fois de ces deux langages et qui semblent abolir les différences entre eux.

Ainsi, le statut des visions du monde ne peut pas être défini sans faire appel à une image du regard. Goldmann fait comme s'il y avait un sujet qui, avant toute élaboration linguistique, « voyait » le monde avant de l'exprimer par un langage. La vision est, ainsi, ce qui précède le travail linguistique. Cette notion du regard comme un élément fondateur de l'écriture est liée à celle du contexte historique des auteurs : Pascal et Racine voient le monde selon la perspective des jansénistes du XVII^e siècle : ce qui fait que ces deux auteurs adoptent une attitude tragique, c'est quelque chose qui ne peut pas être attribué à la langue : les conditions qui ont rendu possible leur vision du monde sont liées à une expérience. Or, si l'on essaye d'exprimer cette expérience à partir d'un langage concret, on retrouve, selon les termes de Goldmann lui-même, un langage littéraire. Si, par contre, on tente d'exprimer cette expérience par un langage abstrait, c'est le problème contraire qui se pose : dans un article, l'auteur a tenté d'utiliser l'expression « schèmes de pensée ». Or, cette expression, Goldmann l'avoue, ne convient pas au concept qu'il essaie de développer, puisque ces « schèmes de pensée » sont quelque chose qui se situe « entre le schème et le contenu concret d'un écrit »¹. Comment, donc, parler de cet entre-deux sans utiliser une image ?

Au lieu d'opérer cette claire séparation entre la littérature et le langage conceptuel, Goldmann se voit donc obligé de choisir entre trois attitudes, qui sont le résultat d'une contamination entre les différents types de discours : il peut soit adopter lui-même une écriture claire, ce qui réduit Pascal et Racine au rang d'objets, soit leur attribuer le statut de la clarté, ce qui inverse les rapports et tend à aboutir dans un abandon de parole, soit donner libre cours à l'opération imaginante, en abolissant la différence entre clarté et obscurité dans la langue. La troisième possibilité est, bien sûr, la plus menaçante pour la constitution de son discours : si la première est la position classique de toute critique littéraire et si la deuxième, (plus difficile à défendre, étant donné les idées sur le rôle de l'interprétation des textes qui circulaient à l'époque) peut, à la limite, être cohérente avec sa théorie, une fois que, pour lui, les deux auteurs sont, sous bien des aspects, très proches de la pensée dialectique, et ils

¹ GOLDMANN, Lucien, « Remarques sur le jansénisme », *op. cit.*, p. 180, note de bas de page.

peuvent, ainsi, expliquer certaines de ses caractéristiques, la troisième, puisqu'elle abolit la différence entre le texte critique et le texte lu, risque de faire sombrer sa méthode.

Ainsi, lorsque l'on écrivait que la pensée de Goldmann était, elle-même, tragique, il n'avait pas de mots assez forts pour s'en défendre. Cette idée lui apparaissait comme une absurdité. Dans une note de bas de page de « Question de méthode », Jean-Paul Sartre affirme que ces interprétations « font penser [...] au "pantragicisme" de Hegel »¹. Goldmann répond de la manière suivante :

« A notre grand étonnement, Sartre qualifie notre position de pantragisme, alors que nous n'avions adopté ni de près ni de loin une pareille attitude. Il s'agissait d'analyser une pensée tragique, celle des jansénistes, de Pascal et de Racine, dans une perspective dialectique qui n'était elle-même nullement tragique »².

Cette réponse peut surprendre. Le texte de Sartre est pourtant très clair : *Le Dieu caché* est présenté comme un exemple de recherche marxiste qui expose le caractère partial des idéologies du XVII^e siècle. Ce sont ces idéologies qui « font penser » au pantragicisme, et non pas la méthode de Goldmann elle-même. Goldmann qui, d'ailleurs, donne une interprétation de *Questions de méthode* que Sartre lui-même juge exacte³, ne comprend pas le passage qui le concerne le plus. Or, ce passage ne présente aucune difficulté de compréhension particulière, mais touche à l'absurdité de son œuvre, qui est la porosité, observable partout dans son travail, entre la méthode et le texte qu'elle lit. C'est pour cela que Goldmann réagit énergiquement à cette accusation (pourtant non formulée par Sartre) : il annonce son étonnement et nie les faits deux fois avec des mots forts (« ni de près ni loin », « nullement ») pour bien marquer ses distances avec une telle idée. Effectivement, la différence fondamentale entre sa pensée et la tragédie, c'est-à-dire, l'espoir et la possibilité d'une action positive sur le monde, ne pouvait être abolie sans que sa méthode perde son caractère spécifiquement dialectique.

On le voit, le geste comme signe pose des problèmes à Goldmann : il est ce qui, à la fois, rend son écriture possible et ce qui la menace de l'intérieur. Si la critique littéraire était un langage transparent, qui pouvait exprimer parfaitement le texte lu, il n'y aurait,

¹ SARTRE, Jean-Paul, « Question de méthode », *op. cit.*, p. 75, note de bas de page.

² GOLDMANN, Lucien, « Jean-Paul Sartre, "Question de méthode" », in : *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, 1970, p. 245, note de bas de page.

³ Goldmann a eu un court échange épistolaire avec Sartre, qui a lu les articles qu'il a écrit sur lui. Cohen fait un très court résumé de l'échange entre Goldmann et Sartre dans ces lettres. Voir COHEN, Mitchell, *The Wager of Lucien Goldmann*, *op. cit.*, p. 227.

effectivement, aucune raison pour évoquer le geste : le texte critique pourrait, dès lors, jeter un pont entre l'œuvre et son lecteur et le décrire avec clarté. Cependant, rien qu'en formulant ces idées, les notions de geste et d'image apparaissent : effectivement, comment penser la critique littéraire sans recourir à des images telles que « transparence », « pont » et « clarté » ? Et comment penser l'image sans réfléchir sur le geste ?

Cependant, il reste encore un aspect de cette analyse qu'il est nécessaire de clarifier. Lorsque l'on présente notre analyse du choix de Goldmann en trois parties, on ne veut pas dire qu'il y aurait des éléments qui ne pourraient être compris que comme des actes, des gesticulations ou des signes. Si l'on a souligné, dans chacune de ces parties, un de ces éléments, cela ne signifie pas que l'on puisse dire que les autres ne soient pas à l'œuvre dans les passages cités. Par exemple, il est évident que la conversion ne doit pas être comprise seulement comme un acte, mais qu'elle implique le geste dans sa totalité : dire que la conversion, chez Racine, se résume à un seul vers dans chaque pièce, c'est non seulement affirmer quelque chose sur le texte racinien, mais aussi s'impliquer dans une écriture qui s'engage dans toute une série de partis pris sur la critique littéraire. Oublier cela, c'est faire comme si la seule visée de Goldmann était la compréhension du texte racinien, et manquer du même coup la portée politique et existentielle de son texte. La critique littéraire déborde son propre domaine : dans chacun des gestes de Goldmann, on peut lire, non seulement un effort pour comprendre les textes, mais aussi un plaidoyer pour un monde meilleur : l'œuvre entière de Goldmann peut être comprise comme la recherche d'une vie plus authentique.

C'est pour insister sur cet aspect simultané du geste tautologique que l'on interrogera, dans les écrits de Barthes sur le théâtre classique, une image qui met en jeu son activité critique tout entière. On verra, ainsi, comment l'alchimie apparaît, dans son œuvre, comme un espoir de retrouver, dans ses auteurs préférés, quelque chose qui serait au plus près de l'essence de la littérature.

1.2 Roland Barthes et la Substance

L'Œuvre imaginaire de Barthes

Les lecteurs de Barthes utilisent, bien souvent, des images pour décrire son œuvre. Pour François Dosse, historien du structuralisme, Barthes serait un « baromètre », « la plaque sensible du structuralisme », « aimant », « réceptacle », il y occuperait une « position-carrefour »¹. Ces images montrent un Barthes qui écrit pour plaire à son public. C'est ainsi que Dosse trouve l'idée qui va devenir le thème principal de son texte : Barthes serait la figure mère du structuralisme, dont le rôle serait d'être aimée. Il l'oppose à Jacques Lacan, qui, figure père, incarne la sévérité et la rigueur structuraliste². Il suggère que Barthes aurait reproduit la relation maternelle dans le domaine du savoir et dans ses rapports avec le public.

Tiphaine Samoyault, biographe de Roland Barthes, affirme que la figure du père était aussi importante que celle de la mère : le naufrage du navire *Montaigne* qui, en 1916, a coûté la vie à Louis Barthes, aurait marqué son écriture de plusieurs manières. Les images liées au naufrage apparaissent, dans son œuvre, comme une menace de séparation. Or, c'est l'image du vaisseau *Argo* qui vient au secours de Barthes. L'*Argo*, ce bateau mythique en perpétuelle réparation, est « l'anti-Montaigne »³, l'insubmersible qui accomplit l'union d'une structure qui se modifie sans perdre pour autant son unité.

On réfléchira sur trois images, qui, par leur fréquence et leur rôle, prennent un sens particulier dans l'écriture de Barthes : la *substance*, la *chimie* et l'*alchimie*. La substance sera pensée comme un acte : lorsque Barthes utilise ce mot, c'est pour marquer ses distances avec la critique universitaire traditionnelle. La chimie sera vue dans sa gesticulation : c'est avec cette image que Barthes finit, subrepticement, par réincorporer dans sa propre grille de lecture certains des éléments qu'il avait repérés dans cette critique traditionnelle. L'alchimie nous aidera à réfléchir sur le signe dans son œuvre : c'est avec cette image que l'on essaiera de comprendre pourquoi cette réincorporation a été faite.

¹ DOSSE, François, « La Figure mère du structuralisme : Roland Barthes », in : *Histoire du structuralisme*, t. I, La Découverte, 2012, p. 94.

² *Id.*, p. 94.

³ SAMOYAULT, Tiphaine, *Roland Barthes, biographie*, Seuil, 2015, p. 61.

Dans le *Sur Racine*, livre paru en 1963, ces images apparaissent avec une insistance particulière¹. En effet, ce livre, qui est une collection de trois essais parus entre 1958 et 1960, se situe dans un moment de transition qui articule plusieurs influences, comme celles de Brecht, de Freud, de Marx, de Blanchot, de Sartre² et du structuralisme, pour ne citer que quelques exemples. Rien ne permet de distinguer, méthodologiquement, l'article *Dire Racine* des textes brechtiens que l'auteur a publiés, pour la plupart, dans la revue *Théâtre Populaire* : il s'agit du même ton, de la même envie de fonder un théâtre nouveau, de la même critique de la mise en scène française³. Pourtant, *L'Homme Racinien*⁴ est déjà un texte d'analyse structurale.

Étant donné que l'on a choisi d'étudier une publication d'une phase de transition, où plusieurs méthodes coexistent de manière ambiguë, il est nécessaire de penser la trajectoire de l'auteur pour comprendre ce point particulier de sa carrière. En 1975, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur dresse un curieux tableau pour résumer son propre parcours. Il le divise en trois phases, elles-mêmes divisées en trois rubriques : « Intertexte » (où il liste les écrivains les plus importants d'une phase donnée), « Genre » et « Œuvres ». La phase correspondante au *Degré zéro de l'écriture*, les écrits sur le théâtre et *Mythologies* apparaît marquée par trois auteurs, rangés sous la rubrique « Intertexte » - Sartre, Marx et Brecht⁵. Il faut, certes, prendre ce tableau avec beaucoup de précaution : sa simplicité même suggère que, plutôt que de vouloir en faire un schéma pour une autobiographie intellectuelle, l'auteur aurait cherché à jouer avec une mise en forme de sa vie, dans laquelle l'envie de systématiser remporte sur le souci de fidélité historique.

Éric Marty, éditeur des œuvres complètes de Barthes, afin de souligner le côté un peu autoparodique de ce tableau, affirme qu'il faut se méfier de ce qu'un écrivain dit de lui-même⁶. Selon lui, l'influence de Marx et de Sartre serait moins prononcée que le suggère ce tableau. Cela apparaît clairement tout au long de son texte par le choix systématique des expressions péjoratives pour parler de cet influence : Sartre serait à l'origine d'un « pamphlet

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit.

² Sur le rôle de Marx, Blanchot et de Sartre dans son œuvre, voir TENORIO DA MOTA, Leda, « De Marx a Blanchot passando por Sartre », in : *Roland Barthes ; uma biografia intelectual*, São Paulo, Iluminuras, 2011, pp. 65-78.

³ BARTHES, Roland, « Dire Racine », in : *Sur Racine*, op. cit., pp. 165-174.

⁴ BARTHES, Roland, « L'homme racinien », in : *Sur Racine*, op. cit., pp. 57-163.

⁵ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in : *Œuvres complètes*, t. IV, op. cit., pp. 718-719.

⁶ MARTY, Éric, « Présentation », in : BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit. p. 16.

contre la modernité »¹, la pensée marxiste apparaît comme le « flou métaphysique de la gauche hégéliano-marxiste »² par rapport à laquelle Barthes aurait pris ses distances. Or, puisqu'il faut admettre qu'il y a bien un marxisme dans l'œuvre de Barthes, Éric Marty s'empresse de le dévaloriser : il y aurait, ainsi, des mythologies « purement dénonciatrices et qui tombent parfois dans le poncif de gauche »³. Si, parmi les trois noms que Barthes indique dans son tableau, « c'est évidemment Brecht le seul qui n'usurpe pas sa place »⁴, c'est parce que les textes de Barthes sur le théâtre donnent lieu à « des écrits d'une étonnante violence et parfois d'un terrorisme sans embarras »⁵.

Il est intéressant de noter que Barthes a lui-même développé une réflexion sur le mot « terrorisme » : il s'agit de l'action de juger les choses par le nom qu'on leur attribue. Dire que, dans certains textes, Barthes tombe dans le « poncif de gauche », c'est empêcher toute réflexion sur ces textes. Or, justement, pour variables qu'aient été ses positions au fil des années, Barthes n'a jamais cessé de faire le pari de l'intelligence : toute son œuvre est traversée par une volonté d'intelligibilité. On est en droit de se demander comment, pour Marty, l'engagement chez Barthes, son « terrorisme », peut être assez significatif pour être fautif et, en même temps, dénoué d'importance : il apparaît, sans explication, immédiatement « lesté d'une culpabilité préalable »⁶.

Or, justement, on ne comprendrait pas l'image de la substance chez Barthes sans penser la politique dans son œuvre, pour deux raisons : d'un côté, c'est en s'interrogeant sur le rôle de l'histoire dans la création littéraire qu'il développera une réflexion sur cette image ; de l'autre, la substance a, dans ces textes, une valeur politique. Pour Barthes, parler de la substance, c'est aussi faire une critique de l'idéologie bourgeoise de son époque.

L'Acte : la substance

Le troisième texte qui compose le *Sur Racine* réfléchit sur les rapports entre histoire et littérature. L'article, qui a d'abord été publié en 1960 dans la revue des *Annales*, s'intitulait

¹ MARTY, Éric, « Présentation », *op. cit.*, p. 18.

² *Id.*, p. 21.

³ *Id.*

⁴ *Id.*, p. 23.

⁵ *Id.*

⁶ BARTHES, Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 783.

*Histoire et littérature ; à propos de Racine*¹. Le texte est republié dans le livre trois ans après, avec des corrections et une modification significative : le titre se raccourcit et devient *Histoire ou littérature ?* Le changement de connecteur témoigne d'un renforcement de l'opposition entre le discours et les données historiques.

Le mot « Histoire » prend, sous la plume de l'auteur, une signification particulière : il veut dire non seulement les problèmes politiques, économiques et sociaux d'une époque donnée, mais aussi les questions relatives à la biographie et à la psychologie de l'auteur. La question que pose Barthes peut être formulée de la manière suivante : comment opérer ce passage entre, d'un côté, tout ce que l'on sait de la vie d'un auteur et des conditions historiques de la production littéraire de son époque et, de l'autre, le texte qui est parvenu jusqu'à nous ?

Barthes se sert de deux images pour décrire cette ambiguïté : d'abord, l'œuvre apparaît comme ayant un « noyau dur, irréductible »², une intériorité qui résiste à ce qui lui est étranger. L'image du noyau n'est pas anodine : elle semble impliquer non seulement l'idée que le texte est fermé sur lui-même, mais aussi qu'il a un centre qui lui est propre, comme une substance qui serait plus dure à l'intérieur, « irréductible », c'est-à-dire concentrant une essence à un degré de pureté tel qu'elle deviendrait une espèce d'atome du texte ; il aurait, ainsi, une substance indivisible qui assure son unité. Ensuite, histoire et littérature apparaissent comme deux masses de terres séparées qui ne se communiquent pas. L'utopie de la théorie littéraire serait de réunir les deux domaines de recherche, comme le climatologue allemand Alfred Wegener a réussi à montrer que l'Afrique et l'Amérique ont formé, un jour, une masse indivise³. Barthes rêve d'une Pangée qui pourrait annuler la contradiction qui sépare la littérature de son histoire.

Comment « recoller » l'œuvre aux matériaux historiques et biographiques ? L'auteur examine les réponses que les auteurs ont données à ce problème dans le cadre de la critique racinienne. Certains auteurs, comme Jean Orcibal⁴, ont cherché dans la biographie de Racine des éléments-clés qui pourraient éclaircir le sens des textes. Pour ce critique, on ne peut pas comprendre *Esther*, par exemple, sans mettre cette pièce en rapport avec un événement

¹ BARTHES, Roland, « Histoire et littérature ; à propos de Racine », *Annales, économie, sociétés, civilisations*, 1960, n°3, pp. 524-537.

² *Id.* p. 179.

³ *Id.*, p. 177.

⁴ Voir ORCIBAL, Jean, *La Genèse d'Esther et d'Athalie*, J. Vrin, 1950.

historique qui aurait beaucoup affecté l'écrivain : il s'agit de la dispersion de la Congrégation des Filles de l'Enfance de Toulouse, accusée de jansénisme. *Esther* serait, ainsi, un subtil plaidoyer pour soutenir leur cause devant le Roi¹.

Toutefois, pour Barthes, si ces recherches peuvent aider un peu à situer les œuvres dans leurs contextes, elles n'éclaircissent ni l'organisation de l'œuvre elle-même, ni les rapports de cette organisation avec les conditions de sa production. Elles peuvent, certes, expliquer quelques passages d'un texte, mais laissent l'essentiel de l'œuvre incompris :

« Dès lors que l'on entreprend une critique de significations, comment s'arrêter en chemin ? Faut-il envoyer tout l'insignifiant à une alchimie mystérieuse de la création, dépensant sur un vers des trésors des rigueurs scientifiques, puis, pour le reste, s'abandonner paresseusement à une conception purement magique de l'œuvre d'art ? »²

Le paradoxe que Barthes exprime peut être décrit ainsi : la critique universitaire se veut scientifique lorsqu'elle essaie de comprendre certains passages de l'œuvre, mais elle est magique quand elle parle de l'œuvre elle-même. La métaphore qu'il utilise pour exprimer cette situation est celle de l'« alchimie » : l'alchimie serait un savoir qui, en s'emparant d'une bonne partie des méthodes de la chimie moderne, ne chercherait à s'approcher des vertus secrètes des objets, nous livrant ainsi l'essence de la création. On verra plus loin la signification que prend l'alchimie pour l'œuvre de l'auteur.

Pour l'instant, ce que l'on peut retenir de cette discussion, c'est que l'image de l'alchimie est liée à celle de la substance. On peut définir la substance comme un imaginaire de la matière. Cette image de la substance est inspiré par les travaux de Bachelard. Dans *La Formation de l'esprit scientifique*, Bachelard consacre un chapitre à ce sujet³. Pour lui, on le sait, l'imaginaire est un obstacle pour la pensée scientifique. On ne peut pas faire des rêveries et avoir, en même temps, un regard objectif sur la matière. Pour montrer comment cet imaginaire de la substance n'arrive pas à faire une analyse scientifique, Bachelard décrit la façon dont la matière peut apparaître comme plus ou moins valorisée selon la position qu'elle occupe. La substance qui se trouve à l'intérieur d'un objet est, ainsi, nécessairement plus pure que celle qui est à son extérieur :

¹ *Id.*, pp. 11-47. Cette hypothèse n'a pas perdu toute sa crédibilité : sur le site de la BNF, on lit, sur les Filles de l'enfance, que « Racine y pensait quand il écrivit *Esther* en 1688. » BNF, Site de la BNF, [en ligne], consulté le 23 septembre 2015, URL : http://data.bnf.fr/13618069/filles_de_l_enfance/

² BARTHES, Roland, « Sur Racine », *op. cit.*, p. 187.

³ BACHELARD, Gaston, « L'Obstacle substantialiste », in : *La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, pp. 117-156, chapitre VI.

« Toute enveloppe paraît moins précieuse, moins substantielle que la matière enveloppée – l'écorce, si indispensable fonctionnellement, est prisée comme une simple protection du bois. [...] Il faut que quelque chose *enferme*, que la qualité profonde soit *enfermée*. [...] Pour l'esprit préscientifique, *la substance a un intérieur*, mieux, la substance est un intérieur »¹.

Celui qui s'adonne à l'imaginaire de la substance veut ouvrir les choses pour entrer en contact avec leur intimité². Si, pour Bachelard, l'instinct de l'intériorité est dangereux pour la pensée scientifique, c'est parce qu'il assume que la substance a un noyau quand, pour la science, elle est une surface homogène. Le but de la science est, dès lors, de rendre apparentes les propriétés de la matière. Il oppose, ainsi, la volonté de profondeur à l'exigence de clarté du scientifique moderne. Pour Bachelard, cette envie de profondeur cherche moins à comprendre l'objet qu'à le posséder symboliquement et à s'installer dans son intérieur :

« L'enfant qui joue avec la petite maison de carton verni *l'habite* aussi avec les joies solides du propriétaire. conteurs, enfants, alchimistes vont au *centre* des choses ; ils prennent possession des choses ; ils croient aux lumières de l'intuition qui nous installe au *cœur* du réel »³.

Bachelard évoque ici les thèmes de la vie privée pour rendre compte d'un besoin de protection et de maîtrise. L'espace intérieur, associé à la profondeur, apparaît comme un refuge pour les esprits qui ne chercheraient qu'à être en sécurité dans un lieu enfermé. La volonté d'atteindre la substance cachée à l'intérieur des objets relève, ainsi, plutôt d'une nécessité psychologique d'intimité que d'une méthode de connaissance efficace.

Comment échapper à ce piège de la substance? La pensée de Bachelard est proche ici de celle, de Barthes : c'est par une systématisation des données empiriques qu'il est possible d'aller au-delà du substantialisme. Bachelard utilise comme exemple les travaux du physicien allemand Georg Ohm qui met au point, pour décrire les conducteurs électriques, le concept de résistance. Certes, on pourrait dire que l'idée de résistance est une image. Mais, en mettant cette image en rapport avec d'autres concepts, comme celui de force électromotrice, par exemple, l'idée de résistance perd son caractère imaginaire pour devenir quelque chose d'abstrait. Elle fait partie, ainsi, de quelque chose que l'auteur appelle un « nœud de

¹ *Id.*, p. 119.

² « Aussi la mentalité alchimique a été souvent dominée par la tâche d'ouvrir les substances, sous une forme beaucoup moins métaphorique que celle du psychologue, cette alchimie moderne, qui prétend nous ouvrir le cœur ». *Id.*, p. 120.

³ *Id.*, pp. 122-123.

concepts »¹. Ce nœud de concepts apparaît, donc, comme ce qui permettrait de dépasser l'imaginaire dans la pensée scientifique par la création d'une relation entre différents concepts (même si cet expression n'échappe pas vraiment au mouvement qu'elle tente de critiquer, puisqu'elle serait incompréhensible si l'on n'avait pas recours à l'imaginaire).

Si Barthes, à l'époque étudiée, rejetait la critique biographique, c'est parce qu'elle liait l'œuvre à une cause unique. Cette « clé », censée tout expliquer, abolit le principe systématique de la langue en infléchissant toute la structure vers le centre. Au lieu de faire en sorte que tous les éléments soient en rapport les uns avec les autres, ils finissent par établir une relation unique avec ce centre. Tout le texte devient, ainsi, un seul signe, qu'on lit en profondeur dans une union solitaire d'un signifié avec un signifiant².

Pour éviter cette difficulté, et faire en sorte que la critique puisse être étendue à la totalité de l'œuvre, elle doit trouver un moyen de régler les rapports entre les éléments qui la composent. Or, rien dans le texte lui-même n'indique comment cela peut se faire. Il faut, ainsi, que le lecteur parte d'un double pari : d'un côté, il faut admettre d'avance que l'œuvre a une cohérence dans l'organisation de ses signifiants, sans quoi elle ne serait pas lisible (Barthes emprunte cette idée à Goldmann³), de l'autre, il faut la rattacher à un signifié qui est parfois très éloigné du sens explicite du texte.

Si le pari de la cohérence s'affiche comme une imposition formelle, le choix des signifiés est beaucoup plus libre. Cela ne veut pas dire, toutefois, que toutes les alternatives se valent : Barthes préfère les choix de Mauryon et Goldmann. Or, curieusement, il justifie ces choix par un imaginaire de la profondeur : le premier choisit de se placer « au plus profond de la personne », alors que le second choisit la profondeur du monde.⁴

Or, l'idée même de profondeur des signifiés est en contradiction avec la notion d'une lecture systématique de l'œuvre de Racine. Effectivement, si la personne et le monde apparaissent pour Barthes comme des instances valorisées dans l'analyse sémiotique, c'est parce que, d'une certaine façon, elles se « substantialisent » : comment éviter que toute la structure se déforme et s'infléchisse vers son intérieur alors qu'elle est construite dans le seul

¹ *Id.*, p. 127.

² BARTHES, Roland, « Sociologie et socio-logique ; à propos des deux ouvrages récents de Claude Lévi-Strauss », *Œuvres complètes*, t. II, p. 39.

³ « Goldmann a bien vu le problème : il a tenté de soumettre Pascal et Racine à une vision unique [...] », *id.*, p. 185, note de bas de page.

⁴ *Id.*, p. 189.

but de les faire apparaître une profondeur ? La structure ne risque-t-elle pas ainsi de devenir tautologique, une fois que son objectif n'est autre que de tout ramener à un sens qui en occupe le centre ?

Barthes formule lui-même ce reproche à Goldmann : la vision du monde est un instrument qui décrit la transposition d'une situation sociale dans un texte, « comme si l'écrivain n'avait d'autre pouvoir que de se copier littéralement lui-même »¹. Pour lui, son structuralisme génétique n'a jamais cessé de privilégier le contenu des œuvres.

Selon Barthes, la psychanalyse peut offrir une solution à ce problème : effectivement, dans cette discipline, l'inconscient n'est pas représenté par un signifiant clair, qui donnerait à lire immédiatement son signifié : la psyché brouille les signes pour les rendre partiellement inintelligibles. Ainsi, pour Bachelard, on l'a vu, ce qu'il y a de spécifique dans le travail de l'imaginaire c'est son pouvoir de déformer les images plutôt que de les former. Barthes utilise comme exemple les travaux de Mauron : au lieu de montrer, comme Roy-Clement Knight, ce que Racine aurait emprunté à la Grèce², Mauron s'intéresse à la manière dont Racine modifie ces emprunts, en signifiant, par cet écart, l'inconscient de l'œuvre. Pourtant, il faut souligner que, contrairement à ce que dit Barthes, ces déformations ne sont qu'une manière de changer le centre de la structure, non pas de l'effacer : Mauron postule bel et bien que l'inconscient est un modèle que le texte ne fait qu'imiter. La distance ne peut s'instaurer que par rapport à ce que le critique considère comme accessoire ; son mode de signification, dans ces conditions, ne peut donc échapper à cette répétition de soi-même que Barthes avait reproché à Goldmann.

Contrairement à Bachelard, pour Barthes, le système ne garantit pas la vérité de l'analyse – les interprétations du texte ne sont pas mutuellement exclusives ; elles peuvent coexister dans leur contradiction même. La cohérence interne de chaque mode de lecture est beaucoup plus importante que la cohérence dans la coordination des efforts de différents chercheurs, ce qui montre que Barthes n'avait pas encore embarqué dans le projet de la description totale des systèmes de signification humains qu'était la sémiologie de son époque.

Mais la principale différence entre les approches de Bachelard et de Barthes se trouve dans le caractère politique que celui-ci confère à l'idée de substance. Dans *Mythologies*, le vin, cette boisson dont la consommation sert à « qualifier le Français »³, est une substance

¹ *Id.*, p. 191.

² Voir KNIGHT, Roy-Clement, *Racine et la Grèce*, Boivin, 1951.

³ BARTHES, Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 728.

capable de transformer une chose dans son contraire : les faibles, en le buvant, deviennent de forts et les silencieux se transforment en des bavards, « d'où sa vieille hérédité alchimique, son pouvoir de transmuter ou de créer *ex nihilo* »¹. On retrouve ici les thèmes qui ont servi à qualifier la critique littéraire universitaire : la contradiction interne d'une substance à laquelle on prête des attributs magiques. Toutefois, ces caractéristiques se trouvent accompagnés d'un pouvoir politique : le vin, en tant que boisson nationale, apparaît comme une substance qui accuse l'existence d'un étranger dans le corps social².

Dans *Dire Racine*, Barthes affirme, à propos de la mise en scène de *Phèdre* par Jean Vilar au TNP :

« [...] l'art bourgeois est l'art du détail. Fondé sur une représentation quantitative de l'univers, il croit que la vérité d'un ensemble ne peut être que la somme des vérités particulières qui le constituent [...] le comédien bourgeois intervient sans cesse, il "sort" un mot, suspend un effet, fait signe à tout propos que ce qu'il dit là est important, a telle signification cachée [...] »³.

Si le comédien sent qu'il doit montrer à son public les significations cachées du texte racinien, c'est parce que les spectateurs bourgeois sont « les amateurs d'une pensée substantielle et immédiate »⁴. Or, cette « passion substantielle » apparaît ici comme mythe parce qu'elle déforme le sens de la tragédie classique. Selon Barthes, ce qui caractérise le mieux le personnage tragique est son absence d'intériorité. Il ne serait, ainsi, qu'une fonction, c'est-à-dire, un élément qui ne signifie que dans la mesure où il entretient des rapports avec les autres. Cette idée de fonction s'incarne dans cet spectacle par la diction tragique d'Alain Cluny, qui joue le rôle de Thésée. Avec sa technique simple, qui respecte la musicalité des alexandrins, il réussit à imposer l'éloignement qui est le propre de la tragédie : Thésée est un être qui vient d'outre-tombe pour jeter un regard sur la culpabilité de Phèdre, et non pas un simple mari trompé, jaloux de sa femme.

L'analyse de Barthes s'approche, ici, celle de Goldmann : dans un bref article, il explique de quelle manière les représentations modernes des pièces de Racine manquent le caractère tragique de *Phèdre*. Pour lui, le seul personnage en scène véritablement tragique est Phèdre, déchirée entre la passion et la vertu. Si les représentations contemporaines échouent,

¹ *Id.*, p. 727.

² « le Français qui prendrait quelque distance à l'égard du mythe s'exposerait à des problèmes menus mais précis d'intégration, dont le premier serait justement d'avoir à s'expliquer. » *Id.*, p. 728.

³ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 168.

⁴ *Id.*, p. 172.

c'est parce qu'elles mettent se concentrent plus sur le drame que sur la tragédie. Pour Goldmann, il ne s'agit pas d'un choix volontaire des metteurs en scène : en concevant l'amour de Phèdre comme une faiblesse au lieu d'une exigence de conciliation entre ses désirs et sa respectabilité, ils finissent par accorder plus d'importance à Thésée, qui incarne le problème du « le couple monogame uni autour de la défense matérielle des biens de la famille »¹ et la question des passions adultères qui la menacent.

Dans *Mythologies*, Barthes écrit sur la façon dont la bourgeoisie voit le théâtre :

« Lorsque, exténué, vidé de toutes ses humeurs, il [l'acteur] vient à la fin saluer, on l'applaudit comme un recordman du jeûne ou des haltères, on lui propose secrètement d'aller se restaurer, refaire sa substance intérieure, remplacer toute cette eau dont il a mesuré la passion que nous lui avons achetée »².

L'acteur se répand et se vide dans un sens exactement inverse à celui de la catharsis grecque : au lieu de « brûler » les humeurs des spectateurs, la mise en scène nourrit le bourgeois des passions représentés en scène. Le spectateur grec cherche à se débarrasser, et, ainsi, se purifie ; le bourgeois cherche à consommer et ne fait que grossir. On voit que le reproche que fait Barthes à ce type de théâtre est lié à un imaginaire de la substance. Les substances qui apparaissent dans le texte (la salive, la sueur, le pleur) ne sont répugnantes parce qu'elles sont excrétées, ce qui veut dire qu'elles ont pour origine une intériorité dont le bourgeois s'approprie en parasitant le corps de l'acteur. C'est le dégoût des substances produites pas les entrailles des acteurs qui rend cet art ridicule.

Ce théâtre du dégoût est, donc, diamétralement opposé au théâtre classique. On voit en quoi consiste l'acte barthésien : en séparant le drame de la tragédie, il entend créer un art débarrassé de la substance. Il construit, ainsi, la tragédie comme une structure où les personnages n'auraient qu'à remplir des fonctions, et seraient dépourvues de la profondeur et de ces passions qu'il attribue aux mises-en-scènes bourgeoises de son époque.

La Gesticulation : la chimie

¹ GOLDMANN, Lucien, *Recherches dialectiques*, op. cit., p. 208.

² BARTHES, *Mythologies*, op. cit., p. 754.

Il est intéressant de constater que, après toutes ces critiques adressées par Barthes à la pensée substantialiste, on finisse par retrouver l'image de la substance dans son analyse de Racine :

« Néron est l'homme de l'alternative ; deux voies s'ouvrent devant lui : se faire aimer ou se faire craindre, le Bien ou le Mal. Le dilemme saisit Néron dans son entier : son temps (veut-il accepter ou rejeter son passé ?) et son espace (aura-t-il un "particulier" opposé à sa vie publique ?) On voit que la journée tragique est ici véritablement active : elle va séparer le Bien du Mal, elle a la solennité d'une expérience chimique – ou d'un acte démiurgique : l'ombre va se distinguer de la lumière ; comme un colorant tout d'un coup empourpre ou assombrit la substance-témoin qu'il touche, dans Néron, le Mal va se fixer. Et plus encore que sa direction, c'est ce virement même qui est ici important : Britannicus est la représentation d'un acte, et non d'un effet. L'accent est mis sur un *faire* véritable, *Néron se fait*, *Britannicus* est une naissance. Sans doute, c'est la naissance d'un monstre, mais ce monstre va vivre et c'est peut-être pour vivre qu'il se fait monstre »¹.

On retrouve ici les thèmes de l'acte et du choix que l'on a déjà traités dans ce travail. Or, dans ce passage, le choix est lié à l'image de la chimie. Mais on pourrait se demander pourquoi Barthes dit que la chimie est « solennelle », de quelle manière elle peut être comparée à un acte démiurgique. Les gestes du scientifique doivent être précis, mais ils sont (en principe) dépourvus de valeur symbolique. A moins que Barthes ne parle ici moins de la science que de l'imaginaire, qui croit à l'influence mystique du geste dans les substances et qui peut tenter de synthétiser l'essence du bien et n'a de cesse que de chercher les racines du mal.

Certes, on pourrait dire que l'usage de l'image est ici accessoire. On voit, effectivement, se dessiner un schéma purement structurel - le bien et le mal constituent clairement une opposition : « le Bien *ou* le Mal », ce qui veut dire que chaque terme n'a de sens que dans un système qui les met en relation. Cette alternative est renforcée par d'autres, qui l'intensifient et la rendent tragique : Néron doit accepter ou nier son passé, ce qui entraîne également un choix sur son existence privée. Chaque élément apparaît incarné dans un personnage : Burrhus est le Néron public, soucieux de son rôle de roi, alors que Narcisse représente sa vie privée. La journée tragique est un conflit entre ces deux termes de la contradiction, et Néron n'est que la « substance témoin » sur laquelle tous ces éléments vont réagir. C'est pour cela que Barthes met l'accent sur les actes des Néron : son « faire

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 123.

véritable » est ce que fait en sorte que la pièce soit véritablement tragique. Racine suivrait donc les conseils d'Aristote en accordant moins d'importance à la psychologie des personnages qu'à ses actions¹. Il s'agirait, ainsi, d'une véritable tragédie, très proche du modèle que les Grecs anciens avaient établi.

Cependant, dans la mesure où la fixation du mal n'est pas seulement chimique, mais est aussi comme cérémonie démiurgique, la tragédie n'est pas qu'un processus, mais également la naissance d'une personnalité. Les actions de Néron sont orientées vers la synthétisation de son essence et vers la formation d'une psychologie avec des caractéristiques propres. L'individu dans lequel Néron veut se transformer est quelqu'un qui possède des désirs, par conséquent, il s'agit d'un être pleinement psychologique. Néron est aussi, donc, celui qui décide de s'assigner un espace privé : il invente son amour pour Junie pour créer quelque chose qui ne serait qu'à lui. Effectivement, il ne doit sa passion qu'à lui-même². Cet amour « naît de de la spécialité même de son être, de cette chimie particulière de son organisme qui lui fait rechercher l'ombre et les larmes »³. Si Néron arrive à se avoir un espace privé, il pourra devenir un personnage doté de profondeur, plus proche, donc, du drame bourgeois que de la tragédie classique : effectivement, pour lui, « l'homme est un noyau fermé d'appétits »⁴.

Certes, Néron rate son expérience chimique et devient monstre : Junie se refuse à lui, et, alors qu'elle meurt sans mourir vraiment, Néron vieillit sans être né⁵. Aux oppositions qui le tiraillent se substitue cet état de vieillissement précoce qui l'empêche de se constituer en tant qu'individu. Cette situation paradoxale fait en sorte qu'il est piégé par la tragédie : le vide laissé par Junie ne lui permet pas de s'assigner un espace qui lui soit propre. Mais le dénouement de la pièce ne change pas son orientation : l'analyse de Barthes présuppose l'idée d'une profondeur psychologique dont la tragédie devrait être dépourvue. Comment, dès lors,

¹ « Cependant, le plus important de ces parties [de la tragédie] est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie [...] Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions ». ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, p. 94, 1450 a 15-25. Pour Dupont-Roc et Lallot, traducteurs, cette insistance d'Aristote sur les actes est contradictoire, et le philosophe grec finit par attribuer aux caractères de personnages plus d'importance qu'il n'admet. Il s'agit du même mouvement que l'on trouve chez Barthes. Voir

² « La solution de Néron, c'est Junie. Face à tout ce qui lui vient d'autrui et l'étouffe [...] il n'y a qu'une part de lui qu'il a inventée, son amour ». *Id.*, p. 127.

³ *Id.*, p. 127.

⁴ *Id.*, p. 124.

⁵ « Le désespoir de Néron n'est pas celui d'un homme qui a perdu sa maîtresse ; c'est le désespoir d'un homme condamné à vieillir sans être né ». *Id.*, p. 129.

penser à une tragédie radicalement différente du drame bourgeois, alors que celle-là se structure à partir de celle-ci ?

Barthes fait un usage particulier de l'image de la « chimie ». Sous sa plume, la chimie est moins une science qu'un geste. Contrairement à ce que l'on pouvait croire, c'est, en général, à l'alchimie que Barthes confère un caractère analytique, proche de la tautologie, tandis qu'à la chimie appartient le pouvoir créateur. Souvent, dans l'imaginaire de Barthes c'est à la chimie, et non pas à l'alchimie, qu'il associe le désir de synthétiser des substances nouvelles. Si, dans *Britannicus*, le geste de Néron est dit « démiurgique », c'est parce que son but est de faire naître une substance nouvelle : il cherche à synthétiser la substance de l'ombre, qu'il pourra s'approprier pour se constituer comme individu. Néron se révolte contre ce qui lui interdit de synthétiser ses propres substances : Burrus est celui qui voudrait voir Néron se soumettre à des contraintes purement extérieures, c'est pourquoi il prend Narcisse comme conseiller. L'amour de Néron est associé à des mots comme « naissance » ou « invention » : son plaisir et sa puissance sont étroitement liés à une souffrance fabriquée, c'est-à-dire, à la capacité à produire des larmes. Néron est, donc, un personnage chimiste.

La notion de *tenebroso*, qui informe de part en part le texte de Barthes, paraît confirmer ce mouvement. Le *tenebroso* est le moment, bref mais puissant, qui est au cœur du sadisme racinien. Il s'agit de l'instant précis où deux types de substances opposées entrent en conflit et l'une s'apprête à détruire l'autre. D'un côté, on trouve les substances associées à l'ombre : « les cendres, les larmes et le sommeil », de l'autre, tout ce qui est lié à la lumière : « l'or, l'acier, le bûcher, les flammes, le sang »¹. L'image qui exprime le mieux l'idée de *tenebroso* est celle des yeux, dans la mesure où ces deux types de substances sont associées : ils sont « de la lumière offerte à l'ombre »². Ainsi, le geste de la victime qui lève des yeux remplis de larmes vers le ciel sera l'un des plus significatifs de toute la dramaturgie racinienne :

« Dans Racine [...] il [le geste de lever les yeux] résume surtout un sens personnel de la substance : non seulement la lumière s'y purifie d'eau, perd de son éclat, s'étale, devient nappe heureuse, mais le mouvement ascensionnel lui-même indique peut-être moins une sublimation qu'un souvenir, celui de la terre, de l'obscurité dont ces yeux sont partis : c'est un mouvement qui est saisi ici dans

¹ *Id.*, pp. 74-75. Pour Barthes, l'ombre est une substance qui signifie le continu, une « nappe » constante, tandis que le Soleil, avec ces rythmes d'apparition et disparition, est du côté du discontinu qui menace par son inconstance. Voir *id.*, p. 73.

² *Id.*, p. 75.

son entretien même, en sorte qu'il représente simultanément par un paradoxe précieux les deux termes du conflit – et du plaisir »¹.

Barthes décrit ici un sadisme qui tire son plaisir de la résistance de la victime : la jouissance naît d'une contradiction qui dure et qui n'est savoureuse que dans la mesure où elle fait apparaître deux substances en train de lutter. Ce qui en résulte, c'est moins la victoire de la lumière sur l'ombre (cela n'est que le terme du procès, un résidu nécessaire, mais nullement souhaité pour lui-même) que la production du *tenebroso* en tant que scène. Le *tenebroso* est, par certains côtés, proche de la « vision du monde » de Goldmann parce que l'on peut dire, indifféremment, qu'elle est un concept et une image. En effet, Barthes développe le *tenebroso* comme un concept, mais ce concept reste saturé d'un imaginaire de la substance. L'auteur traite expressément le *tenebroso* comme une image, et cette image apparaît, dans l'écriture racinienne, comme une matière². Les pièces de Racine accomplissent donc, une synthétisation : en réunissant deux substances opposées, c'est-à-dire, l'ombre et la lumière, elles en créent une troisième, qui est le *tenebroso* lui-même.

Il y a, cependant, une autre ambiguïté dans cette image du *tenebroso* : elle met le personnage, à la fois, à l'intérieur et à l'extérieur de la scène, puisqu'il réalise la violence en même temps qu'il la voit comme un spectacle³. Ainsi, Néron jouit non seulement de la puissance qu'il exerce sur Junie, mais aussi du regard qu'il peut lancer sur cette puissance. Le moment chez Racine qui cristallise le mieux cette duplicité du regard est évidemment la scène du voyeur⁴, où Néron croit pouvoir apprécier de l'extérieur une souffrance dont il est la seule cause. Il est surprenant que Barthes n'ait pas beaucoup parlé de cette scène. Cela est dû probablement au fait qu'elle jouait un rôle central dans deux études contemporaines (ceux de Starobinski et de Mauron)⁵. Barthes avait tendance à diminuer le poids des références et des citations dans ses écrits pour mieux marquer son indépendance envers d'autres auteurs⁶.

Il est frappant de constater que Barthes emploie dans le passage cité plus haut, le mot « paradoxe », alors qu'aucune des définitions traditionnelles ne semble s'appliquer au

¹ *Id.*, p. 74.

² *Id.*

³ Il s'agit de ce que l'on a appelé, dans la deuxième partie de ce travail, le « décentrement ». Voir *infra*, p.

⁴ RACINE, Jean, *Britannicus*, in : *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 414-416, acte II, scène IV.

⁵ Voir STAROBINSKI, Jean, « Racine et la poétique du regard », *op. cit.*, p. 88.

⁶ Samoyault montre comment, dans les manuscrits, Barthes a travaillé à effacer la présence explicite de Sartre dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Voir SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 257. De manière analogue, elle exprime son étonnement de voir Barthes affirmer, lors d'un entretien, qu'il n'avait pas lu Blanchot avant l'écriture de ce livre, alors que cet auteur est cité à trois reprises dans le texte, voir *Id.*, p. 389. Pour les citations, voir BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, pp. 193, 208 et 217.

contexte. Effectivement, la lutte entre deux substances est tout sauf une contradiction logique. Quel sens prend le mot dans ce passage ? Peut-on dire que le paradoxe accompagne la chimie au même titre que la tautologie semble accompagner l'alchimie ? La chimie est une opération qui a besoin d'un conflit initial pour exister. Dans l'imaginaire barthésien, les substances n'apparaissent pas seulement comme des termes opposés d'une contradiction, mais aussi comme des éléments en lutte qui ne peuvent coexister mais qui sont forcés de le faire. D'où l'utilisation du mot, employé pour signifier une position intenable, très proche de la situation tragique elle-même. Le rôle de la chimie est celui de mettre fin à cet état de la matière. Elle peut le faire de deux manières : soit elle isole une des substances pour fixer son rôle (Néron devient l'exemple même du tyran, il efface tout le bien qu'il a pu faire pendant les premières années de son règne pour que le mal soit associé pour toujours à son nom), soit elle devient dialectique et produit une troisième substance qui accomplit le miracle de réunir harmonieusement les contraires et qui est, on verra, source de jouissance dans l'œuvre de Barthes.

On voit les difficultés qui découlent de l'analyse du critique : il ne cesse de dire que les interprétations bourgeoises de Racine tendent à attribuer aux pièces une profondeur dont elles seraient dépourvues. Cependant, dans sa propre interprétation, cette profondeur ne cesse de faire surface : finalement, les « passions substantielles » du théâtre bourgeois se retrouvent dans la tragédie racinienne elle-même. Barthes s'est aperçu de ce problème, et a tenté de trouver une solution en attribuant cette ambiguïté au texte de Racine :

« Ce mélange [entre psychologie et fonction] atteste le caractère ambigu du dernier théâtre racinien, où l'élément tragique le dispute sans cesse et d'une façon inharmonieuse à l'élément psychologique, comme si Racine n'avait jamais pu choisir entre la tragédie rigoureuse qu'il n'a jamais écrite mais dont il a laissé une trace tourmentée dans la plupart de ces pièces, et la comédie dramatique bourgeoise qu'il a fondée pour des siècles et dont *Andromaque* et *Iphigénie* sont des exemples, eux, parfaitement achevés »¹.

Effectivement, les arguments de Barthes semblent être irréfutables. La tragédie n'est pas essence qui existerait à l'extérieur de l'histoire. Elle s'éclipsera, donc, dès que les conditions qui l'ont rendue possibles sont disparues. Ainsi, Racine n'aurait pas écrit de tragédie rigoureuse parce qu'il serait déjà un peu bourgeois. Mais on voit, en même temps, que cette solution est peu satisfaisante : si les pièces de Racine étaient déjà, en partie, des

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 171.

dramas bourgeois, alors pourquoi reprocher aux mises-scènes modernes de doter les personnages d'une profondeur psychologique ? Ce que l'on peut lire dans ce passage, c'est un aveu de l'échec de sa critique : en pariant sur la possibilité de découvrir la tragédie racinienne, Barthes s'aperçoit que cette tragédie n'est jamais là où il l'attend. Effectivement, en lisant la critique, on se rend compte que, non seulement Racine n'a pas pu écrire de tragédie « pure », mais aussi on ne peut pas trouver, pour ainsi dire, de moments de pure tragédie dans son œuvre – tout élément tragique est dans un rapport d'enchevêtrement avec des éléments dramatiques, si bien qu'il est impossible de savoir avec certitude où se termine l'un et où commence l'autre. Souvent, cette contradiction s'exprime au niveau même de la phrase. A propos de *Phèdre*, Barthes affirme :

« [...] la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle : car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore : la nomination du Mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste »¹.

Si l'on réfléchit sur la première phrase, on verra qu'elle peut être interprétée de deux manières : en choisissant de lire « profonde » comme synonyme d' « intense », le mot ne fait qu'indiquer la pureté de la pièce, en affirmant que *Phèdre* est, de toutes les textes de Racine, celui qui s'approche le plus de la tragédie grecque. Mais si l'on donne à « profonde » sa valeur la plus forte, alors la phrase devient paradoxale : la profondeur de *Phèdre* est, justement, ce qui ne peut pas être formel.

On l'a vu, toute psychologie tend à ruiner le réseau d'oppositions sur lequel se fonde la structure. Dans ce sens, la passion de Phèdre doit être comprise comme ce qui empêche la tragédie de s'affirmer dans sa pureté. Cette interprétation est la plus probable, une fois que, dans le contexte, « aussi » paraît avoir une valeur de contradiction. On pourrait pousser encore cette contradiction en affirmant que c'est la profondeur de Phèdre qui rend possible la tragédie – sa passion est un mal parce que l'amour est *enfoui*, c'est-à-dire, soustrait à la structure de la tragédie. Si l'aveu de la passion marque le dénouement de la tragédie, c'est parce que, une fois le secret dévoilé, elle est dépouillée de ce qui lui était propre et son individualité est anéantie. La structure réussit, donc, à éliminer la profondeur psychologique du personnage. La fin de cette pièce est le moment où le monde se réorganise et purge ce qui le dérangeait : la tragédie supporte mal les secrets. Effectivement, comme dans *Britannicus*,

¹ *Id.*, p. 148.

l'action de la tragédie peut être vue comme la destruction d'une passion. Elle est, ainsi, moins une structure fermée qu'un système qui cherche à combattre ce qui la menace.

L'utilisation des images dans le texte semble confirmer cette interprétation : comme dans le *Deux mythes du jeune théâtre*, que l'on a cité plus haut¹, c'est l'imaginaire des liquides qui coulent, de tout ce qui sort et qui se répand qui semble dominer le passage suivant :

« Car la parole est un substitut de la vie : parler, c'est perdre la Vie, et toutes les conduites d'épanchement sont senties dans un premier mouvement comme un geste de dilapidation : par l'aveu, par la parole dénouée, c'est le principe même de la parole qui semble s'en aller ; parler, c'est se répandre, c'est-à-dire se châtrer, en sorte que la tragédie est soumise à une économie de l'avarice. [...] Aricie sera donc l'accoucheuse d'Hippolyte comme Œnone l'est de Phèdre ; si Aricie s'intéresse à Hyppolite, c'est expressément pour le percer, faire couler enfin son langage »².

Ainsi, ce qui vient de l'intérieur, de la « cavité profonde »³, est désiré par l'autre : Aricie perce Hyppolite pour absorber son essence, « accoucher » devient synonyme d'un manque de pudeur (le plaisir de se répandre est associé à la « nudité »⁴) et d'une possibilité de parasitage : tout comme, dans le « jeune théâtre », le bourgeois se nourrissait de la *sécrétion* des acteurs, les personnages de la tragédie désirent le *secret* d'Hippolyte et de Phèdre.

Si les personnages d'Hippolyte et de Œnone sont vus comme des accoucheurs, c'est parce que l'image de l'enfantement est associée à l'irruption d'une individualité. Tout comme, pour Barthes, *Britannicus* est une naissance⁵, *Phèdre* est une tentative de faire vivre une passion et de créer, ainsi, un espace privé soustrait à la structure de la tragédie. Or, comme pour Néron, le résultat est la naissance d'un monstre : Hyppolite est tué par un monstre, qui l'« ouvre, le ravit, le déchire, l'éparpille et le disperse »⁶. Dans la tragédie, toute velléité d'indépendance est monstrueuse. Le monstre est ce qui est enfoui : le récit de Thémamène met en scène une créature qui tue parce qu'elle sort de la profondeur de la mer et pulvérise la surface – la mort d'Hyppolite est un « éclatement »⁷.

¹ Voir supra, etc.

² *Id.*, pp. 150-151.

³ *Id.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*, p. 123.

⁶ *Id.*, p. 153.

⁷ *Id.*

Si le mal de la tragédie est le secret, alors le contenu de ce secret (la passion pour Hippolyte) importe moins que sa forme (le fait même d'avoir un secret). C'est pour cela que, pour Barthes, « tout l'effort de Phèdre consiste à remplir sa faute, c'est-à-dire à absoudre Dieu »¹. On ne dissimule pas un amour parce qu'il est coupable, au contraire, c'est parce qu'on le dissimule qu'il devient coupable. Cela aboutit à une tautologie : le caché est ce que l'on cache, la culpabilité de Phèdre est moins dans sa passion que dans sa volonté d'avoir une vie secrète. La fonction de ce personnage est de dissimuler quelque chose aux autres, ce qui veut dire que, sans sa gesticulation, elle doit faire comme si elle souffrait pour Hippolyte, alors qu'elle ne souffre que pour elle-même. Or, dans la mesure où Phèdre est contrainte de remplir sa faute, c'est-à-dire de créer une passion qui justifie le geste du secret, elle crée un noyau qui va tenter de faire en sorte que la tragédie bascule dans le drame bourgeois.

Ainsi, la gesticulation chimique consiste à, après une critique très rigoureuse de l'imaginaire de la substance bourgeoise, la réintroduire dans les pièces de Racine pour en faire un des éléments constitutifs de la tragédie. Barthes accomplit, ainsi, un geste tautologique, dans la mesure où il finit par trouver dans le texte une profondeur qui l'organise de l'intérieur. « Racine est Racine », nous dit Barthes. Mais il faut compléter ce constat par une lecture du sens que prend ce geste dans l'écriture barthésienne. Effectivement, on peut se demander de quelle manière cet imaginaire agit dans l'œuvre de Barthes et finit par la doter d'une interprétation de la tragédie classique qui, souvent, n'est pas assumée en tant que telle et n'apparaît qu'implicitement dans sa critique. Pour penser cette question, il réfléchir au signe qu'implique le geste tautologique.

Cependant, avant de passer à l'analyse du signe, il est nécessaire de parler de l'intrusion du paradoxe dans notre interprétation de la tautologie. Effectivement, il y a une solidarité entre ces deux figures. Leur différence tient, souvent, à très peu de choses. On s'aperçoit, ainsi, que lorsque l'on parle de tautologie et paradoxe, on introduit dans les œuvres des auteurs une coupure que les textes eux-mêmes ne respectent pas toujours. Ainsi, plutôt que d'essayer d'établir une séparation trop radicale entre les deux gestes, il est plus intéressant de montrer, lorsque l'occasion se présente, comment ils participent à une même manière de voir le texte.

¹ *Id.*, p. 154.

Le Signe : l'alchimie

On pourrait essayer d'expliquer la présence de la substance dans la critique de Barthes à partir de la manière dont le texte a été écrit. Dans un entretien réalisé en 1963 pour la revue *Tel Quel*, repris dans les *Essais critiques*, il affirme qu'il avait d'abord songé à faire une « psychanalyse substantielle »¹. Cette « psychanalyse » se serait inspirée du modèle de Starobinski, qui avait publié une interprétation de Racine en 1954². Si Barthes a décidé d'abandonner ce projet, c'est parce que les pièces de Racine se prêteraient plus à une lecture de type structuraliste. La présence de la substance serait, ainsi le signe d'une hésitation méthodologique initiale de part de l'auteur, qui témoignerait d'un passage d'une grille de lecture à une autre.

Il faut, évidemment, prendre ces propos avec beaucoup de précaution, ne serait-ce que parce qu'ils semblent suggérer que Starobinski utilise une méthode d'analyse moins adaptée pour comprendre Racine que la sienne. En effet, l'idée qu'une psychanalyse substantialiste aurait précédé la lecture structurale est démentie par la chronologie de la publication des textes : dans *Dire Racine*, publié deux ans avant l'*Homme racinien*, la mise en scène de Vilar était déjà, on l'a vu, interprétée à partir d'une vision structuraliste de la tragédie, et critiquait déjà l'apparition des « passions substantielles » dans cette représentation.

Or, il est possible que, en suivant le fil de l'écriture de de Barthes, on puisse mieux comprendre ce problème. On examinera, ainsi, l'imaginaire de l'alchimie, telle qu'il apparaît dans les rapports de l'auteur avec le théâtre classique.

« Et puisqu'ils [les critiques biographiques raciniens] sont historiens de la création littéraire, comment se représentent-ils cette création ? Qu'est exactement une *œuvre* à leurs yeux ?

D'abord et essentiellement une alchimie ; il y a d'un côté les matériaux, historiques, biographiques, traditionnels (sources) ; et puis, d'un autre côté (car il est bien évident qu'il reste un abîme entre ces matériaux et l'œuvre), il y a un *je-ne-sais-quoi*, aux noms nobles et vagues : c'est l'*élan générateur*, le *mystère de l'âme*, la *synthèse*, bref, la *Vie* ; de cette part-là, on ne s'occupe guère, sinon pour pudiquement la respecter ; mais en même temps on interdit qu'on y touche : ce serait abandonner la science pour le système. Ainsi l'on voit les mêmes esprits s'épuiser en rigueur scientifique sur un détail accessoire (combien de foudres

¹ BARTHES, Roland, « Littérature et Signification », in : *Essais critiques, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 520.

² STAROBINSKI, Jean, « Racine et la Poétique du regard », *op. cit.*

lancées pour une date ou une virgule) et s'en remettre pour l'essentiel, sans combattre, à une conception purement magique de l'œuvre : ici toutes les méfiances du positivisme le plus exigeant, là le recours complaisant à l'éternelle tautologie des explications scolastiques ; de même que l'opium fait dormir par une vertu dormitive, Racine crée par une vertu créative : curieuse conception du mystère qui sans cesse s'ingénie à lui trouver des causes infimes ; et curieuse conception de la science, qui en fait la gardienne jalouse de l'inconnaissable »¹.

On le voit, ces images sont utilisées ici comme un reproche adressé à la critique biographique : Barthes l'accuse d'abandonner la démarche scientifique pour s'adonner à une rêverie de la substance au lieu d'essayer de comprendre l'objet littéraire. Cette rêverie consiste dans une recherche de l'essence des choses, que, pour l'auteur, est une démarche alchimique. Ainsi, quand, dans une allusion au *Malade Imaginaire*, il attribue à l'opium une « vertu dormitive », la matière devient le support d'une activité imaginante : toutes les choses auraient une vertu que l'alchimiste tente d'isoler. On pourrait, ainsi, chercher une vertu secrète pour l'or, pour le fer, etc. Mais l'imaginaire de la substance produit aussi des matières nouvelles, qui n'existent que dans l'esprit du rêveur. A la vertu dormitive de l'opium est associée la vertu créative de Racine, et toutes les expressions qui s'ensuivent : « l'élan générateur », « le mystère de l'âme », « la synthèse » et « la Vie ».

A cette alchimie est associée la tautologie. Effectivement, l'essence ne peut pas être différente de ce qu'elle définit. Comment décrire l'essence d'une substance sinon par le nom de la substance elle-même ? L'essence de l'opium est l'opium : l'opération alchimique revient, donc, à désigner un objet par lui-même. Ainsi, l'alchimie consiste dans un parcours qui fait en sorte que le point de départ et le point d'arrivée coïncident.

Cependant, comme on l'a vu, la tautologie est moins une affirmation qui se répète ses propres termes qu'un écart instauré par le contraste entre la structure syntaxique et le choix des mots. Dans « Racine crée par une vertu créative », la « vertu créative » n'est pas l'équivalent du verbe créer : la préposition « par » l'a, en quelque sorte, épurée. « Racine », sujet de la phrase, livré aux exigences de sa carrière, de ses passions, de ses engagements politiques, crée parce qu'il en a besoin. En cela, il n'est pas différent des autres écrivains de son époque. Cependant, après avoir expliqué ainsi les *causes* des œuvres raciniennes, on s'aperçoit qu'elles ne sauraient pas se confondre avec leur *genèse* : le génie de Racine, son « don », n'est pas réductible aux circonstances qui l'ont poussé à se manifester. Dans ce sens,

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, pp. 189-190.

la tautologie est, certes, magique, mais elle est aussi imprégnée d'une méthode spécifique : le chemin qui mène de la substance de départ vers sa version épurée est un travail transformateur qui dévoile ce qui était caché en elle. C'est par ce travail transformateur que l'on peut parcourir le chemin entre le Racine historique et le génie de Racine.

On définira, donc, l'imaginaire alchimique comme toute recherche tautologique qui essaie de trouver l'essence substantielle des choses. On ne prétendra pas, bien sûr, que le vocabulaire de Barthes lui-même est stable sur ce point. On remarquera simplement qu'il semble utiliser *plutôt* le mot chimie pour parler d'un pouvoir créateur, et *plutôt* l'alchimie pour décrire la recherche de la pureté. Les exemples de l'emploi de ces deux mots sont trop nombreux pour que l'on puisse faire une liste exhaustive. On en a déjà cité quelques-uns qui s'accordent avec les définitions que l'on a données¹. On peut évoquer des cas-limites et des exceptions : dans *Mythologies*, le vin pourrait être considéré comme une substance chimique ou alchimique. Barthes a préféré ce dernier terme². A propos de la nouvelle Citroën, l'auteur parle d'une « alchimie de la vitesse »³, associant au mot un pouvoir créatif.

Cependant, si l'on a décidé d'utiliser ce vocabulaire de cette manière, c'est moins pour analyser le lexique de l'auteur que pour décrire un mouvement imaginaire qui réapparaît souvent dans son œuvre. Effectivement, lorsque l'on lit certain de ses textes, on voit qu'il cherche, d'une certaine façon, l'état le plus pur du texte, comme s'il avait une essence que la critique aurait pour tâche de dévoiler. C'est ainsi qu'il reproche aux représentations modernes « de fuir coûte que coûte le caractère *grec* de la tragédie grecque »⁴. Ainsi, si, chez Barthes la tragédie est toujours associée à une substance dont elle devrait être dépourvue, c'est parce que, dans son écriture, la recherche d'une tragédie pure est déjà une opération alchimique, qui présuppose, donc, un imaginaire substantialiste.

Ce mouvent devient évident lorsqu'on lit un des tous premiers textes de l'auteur. Barthes a rédigé, en 1941, un mémoire pour l'obtention du diplôme d'études supérieurs intitulé *Evocations et Incantations dans la tragédie grecque*⁵. Effectivement, dans ce texte, il s'agit de retrouver l'essence perdue de la tragédie. Le thème du travail contredit un peu son titre : l'auteur parle moins de la tragédie grecque en général que des pièces d'Eschyle en

¹ Voir *supra*, etc.

² BARTHES, Roland, *Mythologies*, op. cit., 727.

³ *Id.*, p. 789.

⁴ BARTHES, Roland, « Œdipe roi », in : *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 595.

⁵ BARTHES, Roland, *Evocations et Incantations dans la tragédie grecque*, Mémoire pour le diplôme d'études supérieures en grec ancien, sous la direction de Paul Mazon, Sorbonne, 1941, Fond Barthes, BNF.

particulier. Les pièces de Sophocle et d'Euripide ne sont convoquées que pour être comparées à celles d'Eschyle. Cette comparaison est toujours défavorable pour eux : Eschyle est considéré comme le seul vrai tragédien. Le but du travail est de montrer que la tragédie est liée à certains rituels de caractère religieux. L'auteur travaille avec deux concepts : *l'incantation* est le moment où un des personnages en scène fait appel à la présence des dieux ou des héros. *L'évocation* est ce même appel, mais dirigé à un mort. Barthes finit par privilégier l'étude d'Eschyle, parce qu'il juge cet auteur plus proche des sources religieuses qui sont à l'origine de ces deux gestes. Pour lui, incantation et évocation réalisent, chez le tragédien grec, un équilibre entre le drame et la religion. Ces actes accompliraient, donc, une synthèse du religieux et de l'esthétique¹.

Eschyle utilise le rite pour obtenir des effets scéniques : « Cette musique chtonienne agit sur le centre nerveux des auditeurs, les paralyse ou les exalte, les met en état d'impuissance (dans le cas d'Oreste et des Erinyes) ou de transe quasi-mystique (lorsqu'il s'agit d'atteindre le dieu ou le mort héroïsé) »². On voit, ici, le travail imaginaire de l'alchimiste à l'œuvre : la puissance mystique est une évidence qui doit être expliquée par la science. L'effet de la musique sur les centres nerveux est un alibi scientifique qui sert à ajouter un vernis rationnel à une croyance dans les pouvoirs surnaturels de la tragédie.

Cet élément magique dans la pensée de Barthes devient plus évident si l'on ajoute que l'effet de cette substance sonore change selon la signification que prend le rituel : elle paralysera les Erinyes par l'action divine et elle excitera les hommes lorsqu'il s'agira de parler aux dieux. Selon Bachelard, l'imaginaire tend à charger la matière des attributs les plus contradictoires. On le voit, la musique dans la tragédie classique est une substance qui peut empoisonner ou guérir : elle agit comme ces médicaments anciens que, selon Bachelard, l'imaginaire tend à surcharger d'attributs les plus contradictoires, et qui peuvent guérir n'importe quelle maladie³. On retrouve le même geste lorsque Barthes parle de la fécondité du mot chez Eschyle.

« D'origine religieuse, ce respect de la substance sonore du mot aboutit, chez Eschyle lui-même, à un jeu esthétique d'un raffinement, d'un rayonnement incroyables ; [sic] Et encore tout ne nous est-il pas sensible : nos oreilles sont trop peu habituées à percevoir le chatolement sonore de cette langue grecque, avec

¹ « Ce qui est intéressant dans les incantations d'Eschyle, c'est qu'elles sont autant rituelles que dramatiques. Cet équilibre, seul le premier tragique pouvait l'obtenir et conserver ». *Id.*, p. 127.

² *Id.*, p. 26.

³ Voir BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique, op. cit.*, pp. 135-137.

ses infinies variations vocaliques, son jeu complexe de consonnes aspirées ou non, ses élisions, ses crases, son accent musical, son goût de l'allitération ou du contraste : langue sensuelle et religieuse, où la substance sonore du mot règne et brille d'un éclat apollinien, pare la moindre pensée des prolongements infinis de la musique ; où le mot, dans son aspect et sa sonorité, n'est pas inférieur à la pensée qu'il « réalise » a – de virtuelle qu'elle était – et éternise »¹.

Le mot est, donc, une « substance sonore » qui réalise l'union des contraires : elle est sensuelle *et* religieuse. Il peut, dès lors, dépasser l'opposition entre la pensée et la langue qui l'exprime : le mot incarne parfaitement le sens qu'il véhicule. Le grec est, ainsi, ce qui peut traduire toutes les nuances des idées. On le voit, l'image d'une substance miraculeuse se retrouve dans tous les niveaux de lecture de Barthes. Ce geste alchimique se trouve aussi dans la justification de son thème :

« Enfin comment ne pas avouer qu'à ces raisons s'ajoutait l'espoir d'atteindre ce point spécifiquement grec [l'incantation], dont la présence constante dans la tragédie attique en fait quelque chose d'indéfiniment profond, de côtoyer sans cesse les grands problèmes métaphysiques dont l'art tragique est à la fois le dépositaire et la solution ? »²

La tragédie apparaît, donc, comme quelque chose qui contient à la fois tous les problèmes métaphysiques de la tradition occidentale et toutes leurs solutions. On serait tenté de dire qu'elles opèrent une synthèse dialectique si l'auteur ne s'était pas prononcé sur le sujet : « Elles [les tragédies] consacrent avec éclat l'identification de Dionysos et d'Apollon, et montrent qu'il ne faut pas considérer cette union comme une réconciliation ou une synthèse, mais comme une confusion d'origine et de nature »³. Les mots « origine » et « nature » ont été soigneusement choisis : ils indiquent que, loin de voir la tragédie comme une façon d'équilibrer les éléments apolliniens et dionysiaques antérieurs à la création de la pièce, la tragédie est à la source et de cette opposition, comme si toute la pensée postérieure à Eschyle n'avait jamais pu réaliser cette union et devrait se limiter, dès lors, à constater une séparation. Ainsi, si Barthes écarte toute idée de synthèse et de réconciliation, c'est parce qu'elles auraient suggéré que les difficultés liées au dualisme grec avait été résolues par Eschyle, alors que, en fait, c'est Eschyle lui-même qui aurait posé le problème sans que, paradoxalement, ses textes en portent les traces : c'est le lecteur d'Eschyle qui, en constatant qu'il ne pourra jamais reproduire son écriture, est obligé de voir ce dualisme comme un

¹ *Id.*, p. 34.

² *Id.*, pp. 3-4.

³ *Id.*, p. 137.

conflit. Certes, le mot « confusion » semble indiquer que les pièces contiendraient ces éléments de manière désordonnée. Mais, en lisant l'ensemble de l'ouvrage, tout entier consacré à louer l'équilibre d'Eschyle, on est obligé de conclure que l'emploi du mot est une maladresse du jeune auteur. On peut deviner son intention : la confusion du trait dionysien et apollonien exprime moins un désordre que l'idée d'une présence immédiate et irréfléchie, donnée par la nature même de la tragédie, qui fait irruption dans le monde comme un miracle :

« [...] nous savons maintenant que chez eux [les Grecs] les moments d'émotion profonde, de lyrisme total, de plus grande ivresse musicale, coïncident jusqu'à la confusion avec les moments d'intense volonté déductive, de plus grande rigueur logique de la pensée. Pour nous, qui avons pris coutume d'accoler l'adjectif froid au substantif raison, rien de plus étrange. Mais c'est là le miracle grec : au plus profond de l'ivresse dionysiaque est la lucidité apollinienne. La leçon de ce chapitre voudrait être qu'il ne saurait y avoir conflit, là où règnent la coïncidence parfaite et l'identité de nature ».¹

Ainsi, on voit que le jeune Barthes adopte sans réserve le mythe d'Eschyle comme *source*, ce qui veut dire, à la fois, que son œuvre est à l'origine de la culture occidentale et que cette culture y apparaît dans son état le plus pur. Barthes participe, ainsi, d'un imaginaire alchimique, qui tente de trouver l'essence de la littérature. Cette présence de l'alchimie dans les premiers écrits de l'auteur montre que le désir de reconstituer une expérience artistique originaire n'est pas un trait épisodique limité à quelques passages de sa carrière intellectuelle.

Toutefois, il faut dire un mot ici sur le problème de cette image de la *source* que l'on vient d'évoquer. En la repérant ainsi aux débuts du développement de la pensée de Barthes, n'est-on pas en train, à notre tour, de recourir à cette image ? Il est, effectivement, tentant de dire que l'amour de la tragédie ancienne est à la source du projet intellectuel de l'auteur. Tout se passerait alors comme si cette image commandait le reste de l'œuvre, comme si elle était une espèce de clé des secrets qui rendent intelligible la singularité de son œuvre.

Or, justement, c'est la conclusion contraire qui s'impose : c'est parce que l'image de la source est quelque chose de fréquent dans les études sur la tragédie grecque qu'elle rend ce texte peu personnel ; sous plusieurs aspects, Barthes cède à la doxa en plaçant ainsi les tragédies d'Eschyle dans la position quasi-magique d'une œuvre littéraire inimitable. En effet, sa pensée ne devient vraiment originale qu'à partir du moment où elle commence à changer ce

¹ BARTHES, Roland, *Evocations et Incantations dans la tragédie grecque*, op. cit., p. 89

schéma. C'est l'utilisation d'une structure formelle, combinée à la recherche alchimique de l'essence de la tragédie qui fait tout l'intérêt du *Sur Racine*. On peut dire, ainsi, que la « substance tragique » figure moins comme le noyau de l'œuvre de Barthes que comme une inquiétude qui accompagne son écriture.

Cependant, en analysant l'image de la substance dans ces textes de Barthes, on a fini par déborder les limites de la tautologie et à penser la figure du paradoxe. Effectivement, la substance semble jouer un rôle double dans l'écriture critique : elle constitue, en même temps, l'essence de l'œuvre et sa marge, comme si son identité ne pouvait exister que dans la mesure où elle était en crise. Pour comprendre cette crise, on réfléchira sur une substance qui traverse l'œuvre de Charles Mauron, et qui apparaît à chaque fois que la crise éclate.

1.3 Charles Mauron et l'imaginaire de l'eau

La Psychanalyse comme hantise

L'œuvre de Charles Mauron est une des premières tentatives en France de développer une méthode de critique littéraire psychanalytique. Certes, l'auteur sait que, avant lui, d'autres ont essayé de penser l'inconscient dans la littérature. Cependant, selon lui, les rapports entre littérature et psychanalyse étaient restés, jusque-là, cantonnés à une interprétation purement médicale des œuvres (comme dans les travaux de Marie Bonaparte, par exemple)¹, ou à des utilisations poétiques de cette théorie (notamment par le mouvement surréaliste).

Mauron présente l'apparition de l'inconscient dans la scène intellectuelle française de la manière suivante :

« Voyons d'abord la période 1920-1930. Il y a deux façons inadéquates de réagir à un danger : se jeter dans la gueule du loup ou faire l'autruche. A l'apparition de la psychanalyse, chez nous, l'art réagit par la première, la critique par la seconde »².

L'auteur reproche aux surréalistes une identification complète et trop mécanique de la poésie à l'inconscient. Pour André Breton, la psychanalyse freudienne offrait à la création littéraire une technique de production des textes poétiques. Or, pour Mauron, la littérature n'est pas un jaillissement de l'inconscient : les refoulements qui sont à l'œuvre dans le texte font en sorte que son fonctionnement soit différent de celui d'un rêve. Ainsi, si le critique doit éviter de « se jeter dans la gueule du loup », c'est pour que le texte ne soit pas réduit à un reflet de l'inconscient. Par ailleurs, pour les surréalistes, l'inconscient prenait un caractère politique que Freud ne pouvait pas accepter : la connaissance de la personnalité ne devrait offrir, pour le psychanalyste viennois, aucun secours à ceux qui veulent réaliser une révolution. Or, il est intéressant de noter que si Mauron juge que Breton et les surréalistes se sont trompés au sujet de la psychanalyse, c'est parce qu'ils y ont accordé trop d'importance : ils n'auraient pas, ainsi, compris les limites de cette méthode.

C'est la réaction de la critique littéraire, qui « fait l'autruche », qui nous intéresse ici. Mauron constate l'indifférence générale de la critique française face à la psychanalyse dans les années 1920-1930 : contrairement à l'Allemagne, à la Suisse ou à l'Angleterre, par

¹ BONAPARTE, Marie, *Edgar Poe*, Denoël et Steele, 1933, cité par MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 18.

² MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 16.

exemple, très peu de travaux ont été publiés sur le sujet. Pour lui, il s'agit d'un problème lié aux conceptions de la littérature qui circulaient à l'époque : l'idée de « poésie pure », telle qu'elle a été développée par Henri Bremond, affirmait que la création artistique provenait d'une inspiration divine¹. Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que la psychanalyse ait peiné à trouver sa place dans les études littéraires.

Il est intéressant de noter que, en opposant ainsi l'acte de « se jeter dans la gueule du loup » à celui de « faire l'autruche », Mauron assimile l'apparition de la psychanalyse à la présence d'une hantise. L'auteur lit les textes à partir d'une oscillation entre l'acceptation des phantasmes ou de leur refoulement. A la position psychotique du surréalisme, qui refuse d'accepter les limites imposées par la réalité (et par la figure paternelle que représentait Freud), s'oppose le refoulement de la critique. Ce qui en résulte, c'est que la critique littéraire finit par adopter une attitude névrotique. Or, toute personnalité névrotique doit trouver des solutions pour vivre avec ce refoulement : « les problèmes enterrés trop tôt nous hantent. Celui des rapports entre la critique littéraire et la notion d'inconscient ne sauraient pas être supprimés par magie »².

Comment la critique a réagi à cette hantise ? Selon Mauron, la méthode thématique est une sorte de compromis avec la psychanalyse : ce type de lecture intègre certains éléments de la psychanalyse sans l'adopter tout-à-fait. Son but affiché est d'atteindre le « moi profond » de l'auteur. Pour ce faire, elle conduit un type d'analyse qui serait difficilement concevable sans les travaux de Freud. Mais le « moi profond » d'un auteur comme Jean-Pierre Richard est très différent de l'inconscient : « il pense, réfléchit, suit des voies dialectiques, pratique des exercices spirituels, se justifie en se fondant sur une conscience réflexive, mais choisit de s'exprimer sur des modes nettement oniriques »³. Il s'agirait, donc, d'une figure hybride, qui se comporte exactement comme la conscience mais qui emprunte la forme de l'inconscient pour se manifester. La critique thématique de Richard ne fait, finalement, qu'emprunter les signes extérieurs de la psychanalyse pour décrire une métaphysique existentialiste. La valeur de la critique thématique résiderait moins, donc, dans ce qu'elle nous renseigne sur la littérature (puisque'elle ne fait que reprendre les présupposés de l'existentialisme) que dans le

¹ Voir BREMOND, Henri, *La Poésie pure*, Grasset, 1926.

² *Id.*, p. 19.

³ Mauron décrit ici l'analyse de Richard de l'œuvre de Mallarmé. Voir RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, cité par MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *op. cit.*, pp. 45-46.

compromis qu'elle permet de réaliser. Tout se passe comme si l'autruche n'avait sorti sa tête du trou que pour l'y remettre avec plus de conviction.

La psychocritique de Charles Mauron est ce qui permet d'éviter de la gueule du loup et l'autruche. Elle est l'acceptation de la psychanalyse comme science. Contrairement au surréalisme et à la critique thématique, elle ne voit pas l'inconscient comme hantise, et peut y jeter un regard lucide. Elle peut, dès lors, développer une méthode objective pour la compréhension de l'objet littéraire.

Cependant, on pourrait formuler une objection à cette histoire racontée par Mauron. Effectivement, en la lisant, on se rend compte que l'auteur fait une critique de la critique. Les théories n'y sont pas convoquées seulement pour discuter leur efficacité dans la compréhension de leur objet, mais aussi dans leur rapport avec une hantise. Dès lors, Mauron confère à elles le même statut que n'importe quel texte littéraire : on peut, ainsi, analyser l'action de l'inconscient dans les écrits critiques au même titre que dans une pièce de Racine, par exemple. Or, on n'a aucune raison, dès lors, de croire que, contrairement à toutes les méthodes développées jusque-là, la psychocritique ne puisse pas, elle aussi, être soumise à une analyse de type psychanalytique. La position surplombante qu'elle a adoptée devient, ainsi, problématique.

On voit, donc, que la manière dont Mauron voit la critique littéraire engendre des difficultés liées à l'identification de la méthode avec son objet. Pour comprendre la façon dont la psychocritique se constitue en tant qu'écriture, on tentera dans un premier temps, examiner la façon dont les concepts qu'elle élabore participent à un imaginaire de l'eau.

L'Acte : Le Moi orphique

Pour Mauron, tout individu, à l'adolescence, se pose la question : suis-je créateur ? L'adolescence est le moment où le sujet doit affronter un « raz-de-marée instinctif »¹ : des questions liées à son indépendance, à l'amour, à l'affirmation des valeurs sociales reconnues restent le centre de toutes ses préoccupations. L'énergie générée dans cette phase, dans la majorité des cas, finit par être redirigée vers la vie sociale. Chez l'artiste, cependant, on

¹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, op. cit., p. 228.

observe l'apparition d'une structure en Y : les forces se partagent entre, d'un côté, un « moi social » et, de l'autre, un « moi créateur » qui les utilise dans la création artistique.

« L'artiste (ici l'écrivain), a acquis sa structure propre. Il est aisé de voir ce que le moi créateur et le moi social y ont en commun. C'est d'abord un passé, de l'origine des temps jusqu'à la naissance de la vocation (soit, dans notre schéma, toute la partie verticale d'un Y). C'est ensuite l'énergie qui, à travers ce passé, monte comme la sève dans un tronc et devra, au point de la bifurcation, s'orienter vers l'une ou l'autre branche »¹.

Pour Mauron, chez l'artiste, il y a donc un circuit dans lequel une même « sève », venant d'un tronc commun, est partagée par deux « moi » différents : le « moi social », qui fait partie du fonctionnement de tout individu normal, et le « moi créateur » (ou le « moi orphique »). Pour « moi créateur », le contact direct avec les fantaisies est une exigence structurale de la personnalité. Cette proximité avec les fantaisies comporte un risque de dépression aigüe : quand les phantasmes s'expriment trop nettement, les angoisses qui les accompagnent se font de plus en plus présentes. En plus, la situation de l'artiste dans le monde entraîne un risque de pauvreté matérielle. Mauron cite comme exemple le cas de Van Gogh, qui a souffert, de manière particulièrement violente, des conséquences et de la proximité avec les phantasmes et de la misère.

Cette crise d'adolescence, qui résulte dans la formation de la structure en Y, peut résulter dans un écrit qui est une espèce de document de cette crise. Ce texte est comme un acte de naissance du créateur, qui atteste de sa volonté de devenir artiste. Cet écrit est précieux, sinon pour sa qualité esthétique, du moins par le fait qu'il témoigne, à la fois, de ce « raz-de-marée » qui semble submerger l'individu et de sa résolution, qui consiste à revendiquer un espace où il peut vivre au plus près de ses fantaisies. Il s'agit de l'instant crucial où le sujet assume, une fois pour toutes, qu'il vivra une existence de crises perpétuelles, oscillant sans fin entre la création et la vie dans la société.

Pour Mauron, un de ces documents est le texte *Les trois cigognes*, écrit par le jeune Mallarmé en 1858, juste après la mort de sa sœur². Ce texte peut servir de point de référence pour la psychocritique parce qu'il concentre tous les thèmes que l'artiste développera au long de sa vie de créateur. Ce récit se situe dans un point décisif parce qu'il relie deux temporalités différentes : d'un côté, il est au plus proche du « tronc » qu'est l'inconscient, ce qui veut dire

¹ *Id.*

² Réf. Néc.

qu'il puise directement dans les fantaisies et les phantasmes du passé ; de l'autre, il indique quels sont les métaphores obsédantes qui seront présentes dans son œuvre future.¹

Certes, Mauron ne pense pas que la psychocritique devrait rencontrer infailliblement ce texte fondateur. On chercherait en vain, par exemple, un tel document dans l'œuvre de Molière. Dans son cas, le critique n'a aucune manière de savoir si un tel texte a été rédigé. L'auteur affirme que, même si l'on avait accès aux premières productions du dramaturge, il est probable que l'on ne trouverait pas des écrits aussi significatifs que ceux que l'on trouve dans les œuvres de jeunesse de Mallarmé. Ce point reste énigmatique dans la théorie de Mauron ; comment penser que la formation du moi créateur puisse se faire autrement que par une création ? Est-ce parce que le jeune écrivain n'a pas encore les moyens d'exprimer parfaitement ses fantaisies ?

Quoi qu'il en soit, tant que ce texte originel manquera à la psychocritique, le but principal de la méthode sera de le reconstituer. Dans son étude de Molière, Mauron cherche les traces de ce document. Le moi créateur du dramaturge s'est développé dans une ambiance particulièrement hostile : né d'une famille bourgeoise aisée, la décision de se lancer dans une carrière artistique ne pouvait se faire sans conflit. Cependant, et cela malgré la prison pour dettes dont il a été victime, Molière a persisté. Or, c'est ce moment de crise qui est à l'origine de tous les conflits que l'on trouve dans tous ses textes. En effet, ses comédies mettent toujours en scène une opposition entre des jeunes personnages et une figure paternelle qui va être trompée et finira par perdre un trésor². Il n'est pas difficile de voir ici un schéma œdipien classique. Pour le critique, Molière a passé sa vie à réécrire un texte qui n'a pourtant jamais écrit. Ce texte absent serait comme une « lettre au père » que le jeune Molière aurait pu écrire s'il en avait les moyens. La psychocritique est, donc, une façon de comprendre les rapports entre l'œuvre et la vie d'un auteur pour que cette « lettre au père » puisse voir le jour. Le contenu de cette hypothétique « lettre au père » révélerait, de façon beaucoup plus directe que ne le font les textes connus, le mythe personnel de l'auteur.

Si l'on tentait de décrire la façon dont ce mythe apparaît dans les œuvres et la vie des écrivains, il faudrait le décrire comme une façon de réagir à un moment critique. Ce moment critique est souvent décrit à partir d'un imaginaire des substances liquides. Le rôle de ces liquides est double : d'un côté, ils apparaissent comme l'énergie dont l'individu a besoin pour

¹Réf. Néc.

² Mettre la référence du texte sur Molière

exister. On a vu qu'il compare le passé du moi créateur à un « tronc » qui lui fournit une « sève » dont il a besoin pour vivre¹. Cependant, de l'autre, ce fluide se produit toujours dans des quantités pléthoriques et risque de noyer le sujet. La crise est un « raz-de-marée »² ou une « houle »³ : le liquide tend à remonter des profondeurs de l'inconscient pour déborder tous les cadres qui lui ont été assignés. L'individu risque, dès lors, la noyade.

Or, pour la psychocritique, la création n'est rien d'autre qu'une plongée dans ces eaux de l'inconscient. Toute immersion dans l'inconscient comporte un danger de destruction de la personnalité : le moi risque de ne plus réussir à monter à la surface et de ne plus jamais revenir des profondeurs dans lesquels il s'est aventurées. Seul l'artiste peut accomplir cette descente dans les régions les plus abscones de la psyché et retourner sans sombrer dans la folie. Mauron appelle ce mouvement la « régression réversible »⁴. Pour le décrire, il évoque plusieurs récits mythiques, comme celui de Noé et de Loth⁵. Mais c'est le mythe d'Orphée qui prendra plus d'importance dans son écriture : pour lui, le moi créateur est aussi le « moi orphique »⁶. Orphée, on le sait, est celui qui est descendu dans les enfers et est revenu. Mais le critique associe ce personnage à un imaginaire de l'eau : après être mis en pièces, sa tête et sa lyre survivent et flottent dans la mer pour atteindre l'île de Lesbos⁷.

Des trois critiques étudiés ici, c'est dans l'œuvre de Charles Mauron que la tautologie est la plus visible. Effectivement, il joue avec deux images qui au plus proche de cette figure : d'un côté, la psychocritique peut être définie, sans l'ombre d'un doute, comme une méthode de la profondeur et le l'essence : ce que la structure en Y nous donne à lire, c'est, à la fois, le désir de connaître, d'un côté, ce qui soutient le poète et, de l'autre, ce qui le fait vivre. Comme Orphée, le critique plonge dans les lieux les plus reculés de la psyché humaine. Comme un botaniste, il veut toucher au suc qui nourrit les arbres. La surface, l'écorce, le visage visible du texte l'intéressent assez peu : c'est en examinant ce qui l'anime, comme l'âme qui fait vivre le corps, qu'il peut développer son écriture.

¹ *Id.*, p. 228.

² *Id.*

³ *Id.*, p. 231.

⁴ *Id.*, p. 234.

⁵ Réf. Néc.

⁶ Réf. Néc.

⁷ *Id.*, pp. 233-234 [vérifier la référence](#)

Cependant, on voit réapparaître ici le problème de l'identification de la méthode avec son objet¹ : il accomplit les mêmes gestes que ceux de l'écrivain, comme si le moi orphique du créateur ne pouvait être compris que par un critique qui, lui aussi, n'a pas renoncé au contact avec la sève. On le voit, la théorie de la création de Charles Mauron est tellement solidaire de l'imaginaire de l'eau qu'elle serait incompréhensible si l'on essayait d'en faire abstraction. Néanmoins, tant que l'on reste dans le niveau du développement d'une théorie, le rôle de l'imaginaire dans sa critique littéraire reste marginal. On pourrait, effectivement, défendre que les métaphores de l'eau n'y apparaissent que pour illustrer des concepts qui restent essentiellement abstraits. Or, c'est dans la confrontation de la théorie avec les pratiques de lectures que l'on peut comprendre le vrai rôle de l'imaginaire, et voir de quelle façon les écritures du critique et des auteurs qu'il analyse sont inextricablement liées.

La Greffe

La Greffe

Dans l'imaginaire de Mauron, une des propriétés les plus importantes de l'eau est sa capacité de circuler partout. Elle est ce qui se refuse d'être contenue et fait sauter toutes les barrières. Sur le moi plane, donc, un risque constant d'inondation et de noyade. On peut dire, sans avoir peur des tautologies, que l'eau, pour Mauron, est une substance liquide : c'est la liquidité absolue de l'eau comme une menace de mort que son écriture développe.

Si la liquidité apparaît comme un danger dans les lectures psychocritiques, c'est parce qu'une personnalité n'est saine que dans la mesure où elle a des cloisons étanches. Dans un texte, les figures féminines apparaissent, en général, comme des personnages différenciés, avec des fonctions bien définies. Il n'est pas choquant, pour le sujet, qu'une femme joue le rôle de la Madone et qu'une soit représentée comme Vénus. Cependant, ce partage est artificiel : en vérité, ce réseau d'images est « une nébuleuse maternelle, fluide »². Au-dessus de ces distinctions, une identité inquiétante et muette hante le sujet. Si la fluidité de la mère était révélée en tant que telle, elle dévoilerait la vérité insupportable du désir œdipien : la Madone et la Vierge participent, en fait, à un même désir incestueux.

¹ Voir CLEMENT, Bruno, etc.

² *Id.*, p. 151.

Cet imaginaire de la liquidité est très visible dans l'œuvre de Nerval. Pour Mauron, la poésie est un rêve habillé d'une fine couche de rationalité¹. Or, chez cet écrivain, cette couche est si fragile que le lecteur n'a même pas besoin de la psychocritique pour la percer. Dans le chapitre qu'il consacre à cet auteur, le critique affirme que ses textes sont un cas exemplaire de « folie contrôlée »². Cette folie contrôlée est un autre nom que l'auteur donne à l'idée de régression réversible, dotée, comme on le sait, d'un pouvoir orphique associé à la mer. Or, Nerval est, pour le critique, un poète marin, qui toujours hanté par le risque du naufrage :

« Quel courage, quelle gaîté tendre, quelles subtilités ne le voit-on déployer pour sa défense ! Entre un objet féminin insaisissable, peut-être néfaste, et un double le plus souvent ennemi, il ne dispose que d'une étroite marge d'un bonheur rêvé. Il y navigue donc, comme un marin entre une tornade lointaine et des récifs. [...] La nature des choses interdit à Nerval d'aborder sur la terre ferme et de s'y retrancher. Le mariage, la profession et, dans cette stabilité sécurisante, la solitude d'une chascunière mentale, voilà ce que connaîtront Valéry, Mallarmé à un degré moindre. Nerval, plus encore que Baudelaire, doit naviguer sans relâche. Il est d'ailleurs fait pour cela et il a perdu pied dès son enfance sans périr. Il ne s'enferme pas. Bien au contraire, il est tout contact et recherche du contact. [...] Son esprit se meut en rêveur comme un marin manœuvre, sans emphase »³.

Les deux obstacles que Mauron oppose au marin sont les récifs et la tornade. Le premier apparaît comme un piège tendu par la mer : le voyageur, même lorsque le temps est favorable et les eaux sont calmes est toujours sur le point de sombrer. Il suffit pour cela d'un manque d'inattention. Le désir, même apaisé, comporte des risques, et demande un effort continu de vigilance part du poète. Le second est une crise soudaine, qui s'abat sur le sujet et le force à lutter pour sa survie., La tornade, cependant, apparaît comme une révolte ouverte des eaux contre l'individu, qui risque de sombrer. Ce sont les « épisodes » de Nerval dont parle Mauron.

La nature même de la psychocritique fait en sorte qu'une structure assez reconnaissable finisse par se dégager de toutes ses interprétations. Certes, on pourrait, dans certaines conditions, dire la même chose de l'œuvre de Lucien Goldmann. On a vu que Goldmann orientait sa lecture à partir d'un choix impossible, qui se traduisait, le plus souvent, comme une alternative entre le sujet et l'objet, et que cette structure finissait par se retrouver

¹ Réf. Néc. Voir si je ne parle pas de ça plus tard.

² *Id.*, p. 148.

³ *Id.*, p. 156.

dans toutes ses analyses. Néanmoins, lorsqu'il pense les textes dans leurs rapports avec l'histoire, il reconnaît en même temps des différences fondamentales entre les œuvres des moments distincts. En faisant les visions du monde se succéder entre elles, en théorisant même leur disparition dans les créations contemporaines, Goldmann fait en sorte que chaque époque se trouve en face d'une problématique particulière. Mauron, par contre, qui étudie un appareil psychique constant à travers l'histoire, trouve une mécanique similaire pour chaque écrivain. Cela ne veut pas dire, toutefois, qu'il ne reconnaît pas les différences individuelles des écrits ; simplement, son interprétation met en jeu une structure où le nombre limité d'éléments fait en sorte que la combinatoire offre une possibilité de variantes plus restreinte. On voit comment, dans ce sens, la pensée qui oppose l'interprétation sociologique à la richesse des personnalités individuelles peut être trompeuse. En tout cas, il ne s'agit pas là d'un jugement de valeur : tout l'intérêt de la pensée de Mauron réside dans la dramatisation des instances de la personnalité que ses lectures finissent par mettre en jeu.

Ainsi, dans ce contexte, une lecture qui isolerait ses études de Racine des autres œuvres analysées par lui introduirait un cloisonnement arbitraire que le projet de l'auteur lui-même n'autorise pas. En effet, Mauron fait en sorte que ses interprétations apparaissent comme une sorte de démonstration de la puissance de la psychocritique. Il s'agit peut-être du seul critique du corpus de ce travail qui a fait de sa méthode l'objet principal de ses préoccupations. Certes, on peut lire *Le Dieu caché* comme une défense d'une lecture dialectique. Cependant, comme on l'a vu plus haut, cet ouvrage est autant une lecture méthodique qui s'applique à la tragédie qu'une méthode qui essaie d'emprunter ses outils aux auteurs tragiques. Il n'hésitera pas, d'ailleurs, à changer d'instrument critique lorsqu'il s'agira de penser d'autres textes. Barthes, qui a, plus d'une fois, revendiqué son appartenance à un groupe de travail laissait, changeait, le plus souvent, de perspective avant de conclure les projets annoncés.

La lecture que Mauron fait de Molière¹ doit, ainsi, beaucoup à celle qu'il a faite de Racine. On a vu que la comédie de cet auteur figurait comme une espèce de « lettre au père ». Le psychocritique dessine ainsi une structure reconnaissable pour la comédie. L'opposition entre barbons et joveux, empruntée à Plaute et à Térence, distribue les rôles de la façon suivante : le père, qui possède les richesses et le pouvoir, est pourtant beaucoup moins

¹ Voir MAURON, Charles, « L'évolution créatrice de Molière », in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op cit, chap. XVII, pp. 270-298.

désirable que son fils. Il s'agira, ainsi, de renverser la situation et de mettre le fils dans une position de force. Cela se produit par une dégradation progressive de la position paternelle, qui fait en sorte que le fils puisse entrer en possession de la mère.

Néanmoins, ce qui fait la spécificité de la comédie c'est que, contrairement aux tragédies de Racine, l'angoisse générée par la peur d'une agression paternelle est étouffée par l'esprit de jeu qui commande toutes les actions. Si le fils peut occuper allègrement une position de pouvoir, c'est parce que l'ambiance propre au genre fait en sorte qu'un mécanisme de défense soit levé. Ainsi, les personnages vivent dans un monde comique, « où les coups ne font pas mal »¹ et où le fils est innocenté.

Cela se traduit par l'investissement émotionnel dans chacune des phases du théâtre de Molière. La première phase, que Mauron appelle « le cycle de la jalousie »², est marquée par un enrichissement psychologique important du barbon : on assiste au développement des personnages qui va du Barbouillé de *La Jalousie du Barbouillé*, passe par Sganarelle dans *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, Dom Garcie dans le *Dam Garcie de Navarre ou le Prince Jaloux*, Arnolphe dans *l'Ecole des femmes* pour arriver à Alceste dans *Le Misanthrope*. En face, le blondin reste un personnage moins marquant, et c'est surtout par l'action de la femme que le père va être trompé. Ces figures paternelles agissent surtout par jalousie : c'est la possession de l'autre qui motive leurs actions. Pour Mauron, ce sentiment est « branché »³ dans l'inconscient de l'auteur, ce qui explique l'évolution de la figure paternelle et la présence de la hantise dans l'œuvre. Le refoulement intervient dans son rapport au blondin, puisque Molière tend à donner raison au fils et, par-là, à nier la réalisation de son désir. Il y aurait, ainsi, un masochisme latent dans ses pièces.

C'est le rire, ainsi, qui établit les défenses contre le phantasme : le jeu produit par la femme, qui est fourbe mais qui assure à chaque fois au blondin que la plaisanterie ne comporte pas de risques, qui joue avec les masques en confondant réalité et mensonge, justifiant à chaque pas ses actions par le comportement même du barbon finit par faire en sorte que la structure œdipienne ne soit pas ressentie comme quelque chose d'angoissant et que le père puisse accepter d'être dépossédé de la mère. Cependant, la jalousie n'en est pas

¹ *Id.*, p. 272.

² *Id.*, p. 278.

³ *Id.*

moins branchée dans l'inconscient de l'auteur, ce qui empêche toute résolution définitive du conflit.

Cette image, qui fait une sorte qu'un certain personnage soit « branché » dans l'inconscient de l'auteur, répond à une autre, développée dans *L'œuvre et la vie dans l'inconscient de Racine*. En effet, dans ce livre, l'auteur affirme que : « l'œuvre d'art, greffée sur l'inconscient, en est une auto-connaissance »¹. Il est possible qu'il ait emprunté le terme à Bachelard. Six ans plus tard, il le cite dans l'introductions des *Métaphores obsédantes au mythe personnel*. Pour Bachelard, l'imaginaire de l'eau est un rêve des origines : le sujet puise dans les substances organiques séminales qui l'ont créé pour retrouver sa force. Curieusement, cette idée ne s'arrête pas au niveau de la simple interprétation des images : l'auteur trouve qu'elles expriment un concept valable en psychanalyse. Il parle, ainsi, de « greffe » ; la conscience puise ses forces dans une « physiologie des eaux oniriques »². Cependant, contrairement à Marie Bonaparte dans son étude sur Edgar Allan Poe, Bachelard ne se sent pas capable d'aller en-dessous de la greffe et se tient plutôt au niveau d'une lecture déjà marquée par la culture :

« D'ailleurs, ce n'est pas là, pour nous, une simple métaphore. La greffe nous apparaît d'ailleurs comme un concept essentiel pour comprendre la psychologie humaine. C'est, d'après nous, le signe humain, le signe nécessaire pour spécifier l'imagination humaine. A nos yeux, l'humanité imaginante est au-delà de la nature naturante. C'est la greffe qui peut donner vraiment à l'imagination matérielle l'exubérance des formes. C'est la greffe qui peut transmettre à l'imagination formelle la richesse et la densité des matières. Elle oblige le sauvageon à fleurir et elle donne la matière à la fleur. En dehors de toute métaphore, il faut l'union d'une activité rêveuse et d'une activité idéative pour produire une œuvre poétique. L'art est de la nature greffée »³.

Il est intéressant de noter que Bachelard fait tout pour éviter que ses idées soient assimilées à une « simple métaphore », alors que, clairement, il serait difficile de penser la notion de « greffe » sans avoir recours à une image. Il récidive, d'ailleurs, quelques lignes après, en affirmant qu'il est souvent capable de reconnaître « une sève plus lointaine »⁴. Or, c'est justement la nature imaginaire de la réflexion de Bachelard qui laisse Mauron insatisfait. Il lui reproche un manque de précision : il se demande si l'auteur oppose systématiquement la « connaissance médicale » à la « connaissance littéraire », la « nature naturante » à la « nature

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 181.

² BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 14.

³ *Id.*, pp. 14-15, cité par MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., pp. 26-27.

⁴ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 15.

imageante » et « l'activité rêveuse » à l' « activité idéative », et si ces oppositions si correspondent terme à terme. En effet, outre l'imprécision de son vocabulaire, il est difficile d'imaginer une critique qui, en opposant si nettement deux niveaux de lecture, et admettant que les deux sont également nécessaires pour la compréhension du texte, arrive à se tenir rigoureusement d'un seul côté de cette opposition. Mauron saisit bien l'embarras de Bachelard : en admettant d'abord qu'il ne s'est pas « senti suffisamment préparé »¹ pour mener à bien une interprétation psychanalytique comme celle de Marie Bonaparte, il affirme qu'il a dû se tenir au seul niveau de la lecture, qui « juge l'homme d'après ce qu'il a écrit »². Cependant, si l'interprétation de Bonaparte ne se fait pas au niveau de texte, comment la comprendre ? En plus, quelques paragraphes après il affirme être souvent descendu jusqu'à une « sève plus lointaine »³. Cela veut-il dire, donc, qu'il est passé en-deçà de la lecture, et qu'il ne juge plus l'homme d'après ce qu'il a écrit ? A-t-il acquis les compétences pour le faire en cours de route ?

Mauron reproche, dans ce passage et dans la critique de Bachelard en général, le manque de précision dans les définitions des niveaux de la greffe. Il se demande comment peut-on savoir dans quel côté de l'analyse se situe, à chaque pas, le critique⁴. Selon lui, « la psychanalyse a simplement fleuri en psychologie littéraire »⁵. En remplaçant la notion de « phantasme » de Bonaparte par celle d'imaginaire, l'auteur aurait, certes, trouvé une métaphore bien plus plaisante, mais qui tend à cacher les tensions fondamentales qui sont en jeu dans la création : il éliminerait, ainsi, toute angoisse et tout conflit. Cela résulterait donc dans une conscience confuse, et les contenus seraient classés à partir d'une convention culturelle (l'eau, la terre, l'air et le feu) devenue arbitraire. Mauron trouve, certes, de la beauté dans ces coupures, mais il affirme qu'elles relèvent d'un divertissement qui n'ont rien à avoir avec la science. La façon dont il décrit l'œuvre de Bachelard semble, encore une fois, rapprocher la critique thématique de la littérature elle-même, ce qui, pour Mauron, constitue un grave problème.

Néanmoins, on pourrait argumenter que l'image de la « greffe », et celle de « sève », qui en découle, a été formulée justement pour penser la circulation entre la fleur et le

¹ *Id.*, p. 14.

² *Id.*

³ *Id.*, p. 15.

⁴ Voir MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *op. cit.*, p. 27, note de bas de page, et pp. 28-29.

⁵ *Id.*, p. 28.

sauvageon, ce qui veut dire que, entre les deux instances, il y a une communication qui rend difficile le partage des deux niveaux. En essayant de montrer la confusion présente dans l'analyse de Bachelard, Mauron formule la question suivante : « Un rêve nocturne de Valéry se situe-t-il à la hauteur de la nature naturante ou de l'humanité imaginante ? »¹ Cette interrogation est, évidemment, légitime, mais ne se pose-t-elle pas aussi, dans un autre contexte, pour la psychocritique ? En effet, dans quel niveau situer une pièce de Molière ou de Racine ? Il faut bien admettre que la structure en Y qui doit représenter celle du moi créateur est très proche de celle de la greffe de Bachelard, et que Mauron ne manque pas d'utiliser, on l'a vu, le mot « sève » pour parler de l'énergie qui va du tronc aux branches. Il est, effectivement, malaisé de chercher une structure qui, dans l'œuvre de Mauron, se situerait uniquement à la hauteur de la fleur. Le mot « branché » ne sert-il pas justement à penser l'indécidabilité du niveau de l'analyse ?

Si Charles Mauron parle souvent de ce qu'il appelle « critique classique », c'est parce qu'il pense qu'une analyse qui ne se tient qu'au niveau conscient est possible. Cependant, comment penser une interprétation qui, tout en reconnaissant l'existence de l'inconscient, continue néanmoins de faire comme s'il n'existait pas ? Une analyse qui ne se tiendrait qu'aux pensées conscientes est-elle possible ? Peut-on démêler aisément ce qui relève de l'inconscient de ce qui n'en fait pas partie ?

Evidemment, la façon dont la question est posée finit par opérer une distorsion de la théorie psychanalytique. Parler des instances d'une personnalité n'est pas la même chose que de diviser un discours à partir de ces instances. Il serait aussi absurde de parler d'une « phrase consciente » que de dire que la sève qui coule dans le sauvageon est différente de celle qui coule dans la fleur. Mauron est conscient de ce problème. Le partage entre critique classique et psychocritique est moins dans le texte lui-même que dans le niveau de l'analyse.

La psychocritique est, de prime abord, définie comme une technique de lecture. Cette technique consiste à rechercher « les associations involontaires sous les structures voulues du texte »². En établissant ainsi des réseaux nouveaux, elle peut passer outre les associations logiques et génériques pour se concentrer dans le travail de l'inconscient. On a vu que, dans le cas de Molière, cela reviendrait à superposer les manifestations du père et du fils pour découvrir comment était « branché » l'inconscient de l'auteur.

¹ *Id.*, p. 27, note de bas de page.

² *Id.*, p. 23.

D'un point de vue strictement scientifique, il s'agit, en théorie, d'une distinction parfaitement acceptable. En effet, rien n'oblige un scientifique à s'interroger sur la vraie nature des choses ; la simple application d'une méthode efficace pour expliquer la façon dont elles se comportent lui est largement suffisante. Dans ce sens, la question de l'indécidabilité des niveaux de l'analyse devient superflue : effectivement, il importe peu de savoir si, dans une œuvre, c'est le conscient ou l'inconscient qui dirige la création ; le fait que leur travail puisse être décrit par les réseaux associatifs justifie en soi la méthode psychocritique. Néanmoins, cette division radicale entre la description du fonctionnement du texte et le questionnement sur son essence n'est pas aisée d'opérer. Mauron ne cesse pas, dans ses textes, de s'interroger sur le statut du texte.

« La technique, le maniement, le concept même de groupes associatifs sont étrangers à la critique classique. Celle-ci connaît, il est vrai, dans les figures et les formes poétiques, par exemple la métaphore ou la rime, des types de liaison plus proches de l'association que d'une relation syntaxique ou logique. La poésie, comme le rêve, constitue une voie de passage entre conscient et inconscient ; et le fait qu'en poussant l'étude des métaphores chez Mallarmé j'aie débouché sur les analyses des associations n'a rien d'accidentel. Il y a trouée objective. La distinction ne s'impose pas moins. Dans une métaphore, les deux termes sont connus ou devinés, et l'esprit saisit leur similitude : l'éventail ressemble à une aile. Mais si Valéry, dans un rêve, attribue à un tas de houille le regard de Napoléon, la conscience du rêveur ne saisit plus que les deux termes, le lien lui échappe, sans qu'il puisse se douter de son existence »¹.

La poésie est, donc, un genre intermédiaire, entre le rêve et l'écriture. Le questionnement sur le statut du texte apparaît ici de manière évidente – le travail d'analyse d'un poème n'est pas identique à celui d'une pièce de théâtre parce que la proximité des associations métaphoriques est beaucoup plus proche de l'inconscient que dans une interprétation des rapports réciproques entre les personnages dans une tragédie de Racine, par exemple. Ce qui devient problématique, cependant, c'est la manière dont Mauron dissocie les métaphores « conscientes » de celles d'une poésie. Certes, dans le rêve, l'analogie entre deux objets n'est pas toujours perçue par le sujet. Cependant, la distinction entre conscient et inconscient au sein même d'une métaphore dans une poésie est beaucoup plus difficile à saisir. Cela est dû au fait que, en créant la psychocritique, Mauron a été, en même temps, contraint de créer une théorie générale de la critique qui doit assigner une place à une lecture qui ne devrait jamais franchir le seuil de la conscience, mais qu'il ne peut pas décrire

¹ *Id.*, p. 24.

adéquatement. Ainsi, curieusement, ce n'est pas tant l'inconscient qui fait figure d'altérité dans sa pensée, mais plutôt la conscience, qui occupe une place importante mais insaisissable. Si Mauron avait éliminé d'un trait la conscience comme une simple illusion dans le travail artistique, ses études n'auraient pas été distinctes de celles d'une interprétation des rêves, puisque c'est le raisonnement conscient qui établit leurs différences. Néanmoins, il est incapable de dire en quoi cela pourrait consister. Il est vrai qu'il parle des études en linguistique et en histoire littéraire comme faisant partie des tâches de la critique classique, ce qui revient à lui assigner une place bien reconnaissable et un champ d'action défini¹. Cependant, à chaque fois que Mauron lit la critique historique (il ne parle pratiquement pas de linguistique), il ne peut pas s'empêcher de lui reprocher le fait qu'elle ne tient pas compte du rôle de l'inconscient. Or, une interprétation qui fait sa part à la psychanalyse ne peut plus faire être dite « classique », puisque Mauron lui-même l'a définie de cette façon.

Il parle, par exemple, de l'ouvrage de Jean Pommier². Selon lui, Pommier fait le choix, qui peut paraître judicieux, de ne pas penser la vie de Racine, au vu du manque de documents dont la critique disposait. Cependant, ce procédé devient vite intenable : Pommier finit par affirmer que la connaissance de la biographie de l'auteur est superflue, et que seules les décisions conscientes d'un dramaturge qui maîtrise son art doivent être prises en compte dans une analyse littéraire. Or, ce faisant, le critique ne fait autre chose que se tenir dans les limites que Mauron avait défini pour lui. Néanmoins, l'influence de l'inconscient paraît tellement essentielle au psychocritique qu'aucune interprétation cohérente ne peut se faire sans que soit reconnue l'importance de l'appareil psychique : la fonction créatrice serait une constante dans « la psychologie humaine de tous les temps et de tous les lieux »³.

L'exemple donné par Mauron dans le passage cité plus haut est significatif : en ne se tenant qu'à la partie consciente de la métaphore, tout ce qu'on peut dire d'elle c'est que l'éventail ressemble à une aile. Tout se passe comme si la critique classique n'était présente dans son œuvre que pour couvrir le texte d'une fine couche qui, en cachant les vrais enjeux de l'œuvre, offrirait au critique une opportunité pour la percer et retrouver sa profondeur. Il faudrait ajouter, cependant, que Mauron a essayé, comme on verra plus loin, d'entamer un dialogue entre la psychocritique et le structuralisme génétique de Goldmann, qui a été, malheureusement, interrompu par son décès en 1966.

¹ Voir MAURON, Charles, *Phèdre*, José Corti, 1968, p. 143.

² POMMIER, Jean, *Aspects de Racine*, José Corti, 1954, cité par MAURON, Charles, *Phèdre*, *op. cit.*, pp. 143-145.

³ MAURON, Charles, *Phèdre*, *op. cit.*, p.144.

Il s'agit d'un procédé que l'on rencontrera plus tard au cours de ce travail. En effet, la tautologie, lorsqu'elle impose au critique d'insérer dans le texte une ligne qui partage l'essentiel de l'accidentel, crée souvent un résidu que la critique laisse dans la marge de ses propres analyses. Dans le cas de Mauron une théorisation de l'inconscient devait nécessairement produire le conscient comme un élément qui habite les marges de sa réflexion. Certes, lorsque l'on considère la tradition de la pensée française, il peut paraître étrange que la rationalité puisse occuper la place d'un impensé qui hanterait les zones d'ombre d'un discours. Néanmoins, il suffit de se rappeler que, dans notre imaginaire, ce qui est difficile à reconnaître, c'est que la littérature pense au même titre que la philosophie. Si la psychologie s'est créée une place dans la critique sans trop de résistances, c'est parce qu'il a toujours été reconnu que littérature et psychologie ont un champ en commun, et que ce champ est ce que l'on a convenu d'appeler les passions ; d'emblée opposées à la raison. On a vu que Mauron a frôlé, plus d'une fois, ce que l'on pourrait appeler une psychocritique de la critique. Cependant, s'il n'a jamais pu envisager autre chose qu'une méthode d'analyse littéraire, c'est parce qu'une méthode (même fragile comme celle de la critique thématique) doit être épurée des passions tout comme la littérature doit être libre de toute pensée rationnelle. Les œuvres de Bachelard et de Valéry apparaissent, ainsi, comme des cas-limites : les livres de ce premier, qualifiés de « divertissements incomparables »¹, ne sauraient en aucun cas avoir de vraie valeur esthétique. Pour le second, la raison apparaîtra toujours comme une peau à percer pour retrouver le véritable moteur de la création.

Si la peau apparaît comme quelque chose de nécessaire, c'est parce que, comme on a vu, l'abolition de l'opposition entre profondeur et surface empêcherait la critique d'exercer son travail en rendant la clarté du texte trop évidente pour qu'elle puisse échapper à la paraphrase. Cependant, contrairement aux partages qu'opèrent certains lecteurs des écritures sacrées, dans lesquelles tous les sens sont également importants, la période étudiée ne divise que pour créer une hiérarchie entre les niveaux. Ainsi, la couche supérieure doit être aussi mince et inintéressante que possible, pour permettre au lecteur de s'approfondir dans ce qu'elle contient. Or, ce rapport que la peau entretient avec la profondeur est justement le point où la critique intéressante pour une analyse épistémologique : ce rapport apparaît comme le point qui est, en même temps, un lieu d'ancrage qui permet la pensée de se développer et le

¹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 29.

lieu qui, s'il devient lui-même objet de la pensée, apparaît comme la crise de cette même pensée.

Une crise liquide

La poésie apparaît, dans l'œuvre de Charles Mauron, comme un rêve habillé d'une fine couche de rationalité. Parfois, cependant, cette couche est si mince et si fragile que le lecteur n'a même pas besoin de la psychocritique pour la percer. C'est le cas de l'œuvre de Nerval. Dans le chapitre qu'il consacre à cet auteur, il affirme que cet auteur est un cas exemplaire de « folie contrôlée »¹, qui deviendra, dans son chapitre sur la création, la « régression réversible »², dotée, on le sait, d'un pouvoir orphique associé à la mer.

Chez Mauron, l'idée de « fluide » apparaît dans deux images complémentaires mais distinctes : celle de la sève et celle de la mer. On a vu que la sève est un liquide bienfaisant, prêtant son énergie à la fois à l'inconscient (qui est sa source) et à la conscience, levant ainsi les barrières qui les séparent. Il semble bien que le fluide soit ce qui se refuse, justement, à tout cloisonnement. Cependant, cela n'est pas toujours désirable : l'abolition de tout partage risque de détruire le sujet. Ainsi, pour la psychocritique, la séparation entre les figures féminines est quelque chose de nécessaire pour l'équilibre de la personnalité : qu'une femme joue le rôle de la Madone, qu'une autre celle d'Artémis, qu'une autre encore soit représentée en tant que Vénus, rien de tout cela ne peut choquer le sujet. Cependant, ce partage est artificiel : en vérité, ce réseau d'images est « une nébuleuse maternelle, fluide »³. La fluidité de la mère, si elle était révélée en tant que telle, dévoilerait la vérité insupportable du désir œdipien. Cependant, c'est bien sur un désir maritime de la mer que le sujet navigue : l'eau maritime est à la fois ce qui représente la genèse dans les mythes anciens et ce qui peut entraîner la destruction du sujet. On a vu que, dans l'histoire d'Orphée évoquée par Mauron, la mer servait, à la fois, de tombeau lorsque son corps avait été mis en pièces, et de lieu de renaissance lorsqu'il pouvait en émerger. L'image de la mer revient dans l'analyse du mythe personnel de Nerval :

¹ *Id.*, p. 148.

² *Id.* p. 234.

³ *Id.*, p. 151.

« Quel courage, quelle gaîté tendre, quelles subtilités ne le voit-on déployer pour sa défense ! Entre un objet féminin insaisissable, peut-être néfaste, et un double le plus souvent ennemi, il ne dispose que d'une étroite marge d'un bonheur rêvé. Il y navigue donc, comme un marin entre une tornade lointaine et des récifs. [...] La nature des choses interdit à Nerval d'aborder sur la terre ferme et de s'y retrancher. Le mariage, la profession et, dans cette stabilité sécurisante, la solitude d'une chascunière mentale, voilà ce que connaîtront Valéry, Mallarmé à un degré moindre. Nerval, plus encore que Baudelaire, doit naviguer sans relâche. Il est d'ailleurs fait pour cela et il a perdu pied dès son enfance sans périr. Il ne s'enferme pas. Bien au contraire, il est tout contact et recherche du contact. [...] Son esprit se meut en rêveur comme un marin manœuvre, sans emphase »¹.

Les deux obstacles que Mauron oppose au marin sont les récifs et la tornade. Ils sont, tous les deux, de manières différentes de risque de naufrage. Le premier est un piège tendu par la mer : le voyageur, même lorsque tout semble favorable pour la navigation, risque toujours de sombrer par un manque d'inattention, le désir, même apaisé, comporte des risques considérables, et demande un effort continu de la part de l'auteur. La tornade, cependant, apparaît comme une révolte ouverte des eaux contre l'individu, qui risque de sombrer. Ce sont les « épisodes » de Nerval dont parle Mauron.

Dans l'œuvre de Mauron, les crises ont une valeur cruciale. C'est par une crise que le moi se scinde en deux et devient un être à deux têtes : pendant l'adolescence, lorsque le risque d'être « submergé » devient trop grand, le sujet trouve un nouvel équilibre en partageant les énergies entre le moi social et le moi créateur. Chez Valéry, par exemple, toutes les images de la sève et de l'eau se retrouvent. Pour Mauron, la notion des « vers donnés » se confond avec celle de la greffe : « L'ordonnance spontanée du poème autour des germes correspond à ce que Valéry nomme "la croissance naturelle d'une fleur artificielle" »². Il fait une lecture du poète inspirée par les théories de Melanie Klein³, dans laquelle les expressions « citerne », « cœur », « profondeur sombre », « source », « lèvres », « boire », s'opposent à « morsure », « bue amèrement », « maternité douloureuse » et « larmes »⁴. Pour la théorie kleinienne, le nourrisson opère un clivage dans sa relation avec le sein maternel, qui peut être bon ou mauvais selon l'expérience qu'il peut avoir avec lui à chaque rencontre. Or, quand l'enfant s'aperçoit que ces seins sont un seul et même objet, il se rend compte en même temps que sa

¹ *Id.*, p. 156.

² *Id.*, p. 86.

³ Pour une introduction à la théorie kleinienne, voir SEGAL, Hanna, *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*, PUF, 1969.

⁴ Pour le procédé de superposition d'images que réalise Mauron, voir MAURON, Charles, « Valéry », in : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., chap. V, pp. 81-104.

morsure peut lui faire mal. C'est pour cela que, chez Valéry, la source, « onde marine qui berce l'enfant »¹ devient « ascension de larmes »² : les eaux profondes remontent et risquent de submerger le sujet. C'est ainsi que se produit « un orage assez fort pour l'obliger à changer de route et même à changer de port »³. Contrairement à Nerval, cependant, Valéry aurait été capable de construire une structure psychique plus solide en refoulant les affects et les souvenirs au profit d'un seul idole, « Monsieur Teste », qui fait taire la poésie au profit d'une activité exclusivement intellectuelle. Cependant, ces eaux refoulées tendent à remonter dans les rêves, et, pour ceux dotés d'un « moi créateur », également dans l'activité artistique. C'est pour cela que ses poèmes tendent à être hantées par un « murmure de mer »⁴ qui peut opérer de nouveaux bouleversements.

Ces analyses montrent comment la psychocritique de Mauron se rapproche plus des lectures thématiques de Bachelard qu'il ne voudrait l'admettre. Les rapports entre l'eau et la genèse, l'idée de greffe et l'image de sève qui l'accompagne, le liquide comme une source de vie chargée d'une symbolique liée à la mort⁵, pour n'en citer que quelques exemples, appartiennent aux pensées des deux auteurs. La différence entre leurs œuvres, que Mauron met en avant, est plutôt dans la forme dont ces réseaux d'images sont organisés, car il les lie plutôt à un concept structuré de personnalité qu'à des notions prélevées dans les textes lus et dans les traditions culturelles (Bachelard consacre un ouvrage pour chacun des quatre éléments : le feu, l'eau, la terre et l'air). On pourrait dire, ainsi, que Mauron arrive à régler les rapports entre les images de façon plus claire : elles sont systématiquement associées à la mécanique des relations entre le conscient et l'inconscient et suivent un modèle reconnaissable. Cependant, cela a une conséquence involontaire dans son œuvre : comme chez Bachelard, les images, qui n'étaient d'abord que des objets de l'analyse, envahissent insensiblement le langage du critique lui-même, pour devenir des outils méthodiques qui occupent tous les niveaux de l'interprétation.

Il est probable que ce soit la raison pour laquelle Mauron a essayé de prendre ces distances avec Bachelard. Assumer la porosité de la méthode de lecture à l'imaginaire revient à accepter que le travail de la critique ne soit pas si éloigné de la création elle-même, ce que la

¹ *Id.*, p. 96.

² *Id.*, p. 103.

³ *Id.* p. 157.

⁴ *Id.*, p. 161.

⁵ Voir, à ce sujet, BACHELARD, Gaston, « Le Complexe de Caron ; le complexe d'Ophélie », in *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, chap. III, pp. 97-125.

psychocritique ne pouvait pas concéder sans mettre en question la valeur scientifique de ses conclusions. La solidarité entre critique et littérature est, on le verra, un sujet difficile à aborder pour l'époque de Mauron. Mais les effets de cette porosité se font déjà sentir dans ses analyses. L'eau est, à la fois, présente dans les œuvres des auteurs étudiés et un outil nécessaire pour sa méthode. On a vu que Mauron lie la présence de l'eau à celle de la mère, puisque, devant nécessairement envahir tous les affects, le désir œdipien se manifeste dans toutes les figures féminines. Or, cette idée d'une mère liquide, à la fois source de vie et d'angoisse, est au cœur de la façon dont il organise le choix critique.

On trouve ici encore un point de contact avec les textes de Bachelard. Pour lui, l'eau est une image féminine : à elle sont associées l'aptitude au mariage et à la génération. Elle est, donc, profondément maternelle¹. Mais elle peut aussi donner naissance à l'objet désiré, la femme nue. En général, le rêveur ne s'attarde pas sur l'eau : contrairement aux certitudes de la lumière et la volonté de la terre, elle ne peut offrir qu'une image fuyante. Cependant, lorsqu'elle se revêt d'une puissance générationnelle, elle s'approfondit et donne naissance à des matières et à des formes². Mais, même lorsqu'elle n'a pas un caractère génétique, elle est capable de communiquer ses caractéristiques aux objets associés. Ainsi, l'eau d'une rivière, claire et fraîche, associe cette clarté à la nudité et cette fraîcheur à la jeunesse de la femme³.

Il n'est pas difficile d'expliquer cette similarité entre l'imaginaire de Mauron et celui de Bachelard. D'abord, ils ont tous deux lu le même livre, qu'ils citent abondamment : *Edgard Poe : étude psychanalytique*, de Marie Bonaparte. Dans ce livre, Bonaparte associe la fréquence des images liées à l'eau au fait qu'il a été obligé d'apprendre à nager très tôt, et a dû refouler, dès le plus jeune âge, la peur de la noyade. Ainsi, dès 1941, Mauron parle déjà de l'eau comme puissance génératrice. Il associe le plaisir de la lecture des poésies obscures de Mallarmé à celle d'un ordre pressenti, « saisi à l'état naissant, alors qu'il surgit du chaos, comme Aphrodite émergeant des eaux »⁴. Il poursuit l'image en associant ce mythe à celui de la genèse biblique, où les eaux portent l'esprit de dieu avant la création, et en affirmant que les correspondances entre ces deux récits sont intéressantes du point de vue psychanalytique, puisque, dans les deux cas, les eaux sont considérées comme un élément « pré-natal »⁵. Le plaisir spécifique de la lecture de Mallarmé serait, ainsi, lié à une découverte qui nous fait

¹ *Id.*, pp. 19-20.

² *Id.*, p. 30.

³ *Id.*, p. 49.

⁴ MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, José Corti, 1968, p. 18.

⁵ *Id.*

deviner une vérité qui est en train de se créer ; nous prenons, part à cette naissance comme si c'était la nôtre. Si les poètes n'avaient écrit que des pensées claires, ce goût d'assister à l'aube d'une idée aurait été à jamais perdu. C'est pour cela que, « comme l'aube plonge encore dans la nuit, un certain mystère doit constituer un élément essentiel de la beauté »¹. On retrouve cette image de l'aube qui « plonge » dans la nuit chez Bachelard. Pour lui, il s'agit d'une union entre l'imaginaire de l'eau et l'imaginaire du feu : c'est, justement, l'aube, le soleil qui surgit de la mer et qui l'incendie. L'aube est, alors, un mariage des contraires, qui tire la raison de son existence de la complémentarité : « l'eau éteint le feu, la femme éteint l'ardeur »². Cette image est, naturellement, liée à celle du jour et de la nuit : Bachelard cite Charles Ploix, anthropologue du XIX^e siècle qui a affirmé que tout mythe est, à ses origines, une histoire de la victoire de la nuit par le jour, animée par la peur des ténèbres et l'émotion de voir venir l'aurore³.

Il n'est pas nécessaire, cependant, de croire que la rencontre entre les deux auteurs ait été le résultat d'une lecture en commun. Selon Mauron, Racine a reconnu son propre phantasme dans *l'Hyppolite porte-couronne* et aurait tenté de les greffer sur la pièce d'Euripide. Pour lui, l'imaginaire de l'eau comporte toujours des éléments angoissants latents. On pourrait dire la cohabitation entre la femme désirée et la mère dans un même complexe d'images ne pouvait être qu'une source d'inquiétude. Cependant, même avant que sa critique devienne franchement psychanalytique (si, dans *Mallarmé l'obscur*, on retrouve déjà le concept de « métaphores obsédantes », son analyse n'est pas encore liée clairement à la personnalité telle qu'elle a été imaginée par Freud), l'eau ne devient bénéfique que lorsque le sujet arrive à s'en dégager. Outre le fait que, pour lui, la littérature n'a d'intérêt que dans la mesure où elle émerge d'une espèce d'obscurité maritime (même si, il est vrai, la beauté doit encore être « mouillée » par ce fond d'incompréhension), la poésie de Mallarmé n'est heureuse qu'au moment où elle réussit à accomplir une « ligne de partage des eaux »⁴ entre la tristesse d'un paradis perdu passé et la possibilité de création d'un paradis nouveau obtenu par l'effort de séparation idéal qu'est l'abstraction⁵.

On le voit, l'attitude de Mauron par rapport à l'imaginaire de l'eau est très différente de celle de Bachelard. On l'a vu, Bachelard a toujours pu maintenir une relation avec les rêveries

¹ *Id.* Voir aussi p. 59-60 pour quelques notes sur la fonction de l'eau dans la poésie de Mallarmé.

² BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 135.

³ *Id.*, pp. 208-211.

⁴ MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, *op. cit.*, p. 59.

⁵ *Id.*, pp. 87-91.

qui était à la fois proche et distante. Or, cette proximité est la menace contre laquelle lutte Mauron tout au long de son œuvre. On pourrait même se demander si la création de la psychocritique n'est pas une manière de faire en sorte que le « partage des eaux », c'est-à-dire, la séparation entre le rêve émotionnel attaché au passé et le rêve intellectuel d'un futur possible, puisse se réaliser comme chez Mallarmé. Tout se passe comme si, contrairement à Bachelard, Mauron n'avait pas la capacité d'opérer la « régression réversible » dont il avait parlé, et était obligé de construire une méthode pour tenter d'empêcher que la contamination ait lieu.

Quatre ans après la sortie de *Mallarmé l'obscur*, texte qui empruntait déjà quelques éléments de psychanalyse pour l'interprétation des textes, Mauron publie un livre appelé *Sagesse de l'eau*. Cet ouvrage, écrit par un auteur qui avait déjà lu *L'eau et les rêves*¹, semble refuser toute distance par rapport à son propre imaginaire. Il reprend les thèses de Bachelard et de Jung pour affirmer que l'eau est liée à la fois à la mère, la femme et la mort. Cependant, la pensée de ces deux auteurs lui semble limitée. Pour lui, si l'idée de la mère et de la femme s'expliquent assez bien par la psychologie, celle de la mort ne sont pas explicables que si l'on a recours à une perspective plus large : celle d'une expérience, qui concernerait tout être vivant, de quelque chose qui nourrit et qui est, en même temps, fatal. Il pense au milieu naturel, où toute créature doit vivre et mourir. Mais quelle est le rapport entre le milieu et l'eau ? Il cite le biologiste René Quinton, qui défendait que la salure et la température du sérum sanguin des hommes était équivalente à celle de la mer. Cependant, au lieu de faire comme Bachelard, qui aurait indiqué l'absurdité de cette hypothèse du point de vue scientifique tout en montrant la pertinence de sa raison profonde, Mauron ne la rejette pas entièrement, en disant que, même si elle s'avérait fausse, elle prouverait quand même, par le fait qu'elle ait été sérieusement soutenue, la relation profonde entre la figure de l'eau et l'idée de « milieu »². On le voit, l'argumentation de l'auteur repose sur des bases douteuses : en quoi l'analogie entre la mer et le sang pourrait conduire à un rapport entre la mer et le milieu ? Il semble que le recours aux thèses de Quinton ne sert ici que de prétexte pour que l'auteur puisse continuer sa rêverie. Or, comme l'affirme Bachelard, la rêverie a tendance à s'élargir et à devenir cosmique, prêtant une conscience à tous les êtres³. La psychologie humaine semble

¹ Voir MAURON, Charles, *Sagesse de l'eau*, Robert Laffont, 1945, p. 139, note de bas de page, où il cite Bachelard comme un auteur qui, avec Jung, avait pensé les rapports entre l'eau et la psychologie.

² *Id.*, pp. 141-142.

³ C'est ce que Bachelard appelle un « narcissisme cosmique ». Voir BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, pp. 36-40.

devenir celle de tout ce qui vit : cette expérience du milieu est celle de « chacune de nos cellules » et de « l'être total »¹. Cette idée serait, ainsi, présente en nous « au niveau cellulaire »², comme si toutes nos cellules partageaient la même conscience que nous.

Ce livre est tellement différent du reste de l'œuvre de Mauron (parler de *Aesthetics and psychology*), que cela pourrait même mettre en doute l'approche que nous avons pris pour ce travail. On a décidé de penser la critique littéraire à partir des réflexions de trois auteurs influents dans l'époque étudiée. Mais ce texte s'écarte d'une manière si étrange des autres écrits que l'on peut douter de la pertinence de continuer à organiser les textes que nous analysons par auteurs. En effet, si le nom de Charles Mauron ne figurait pas dans la couverture de *Sagesse de l'eau*, on ne pourrait jamais deviner qu'il s'agit bel et bien du même auteur qui a voulu créer une méthode scientifique de critique littéraire. On ne peut même pas imputer cet ouvrage à sa jeunesse : à cette époque, il avait déjà publié *Aesthetics and Philosophy*³ et *Mallarmé l'obscur*. Cependant, ce qui ressort clairement de ce livre, c'est le fait que l'imaginaire ne découle pas de la méthode employée. On pourrait, en effet, s'imaginer que chaque auteur n'utilise une métaphore que pour rendre plus claire sa pensée. Or, on le voit, non seulement les images de l'eau sont antérieures à la psychocritique, comme, en fait, son usage, loin de faciliter la tâche du lecteur, peut faire en sorte qu'elle devienne beaucoup plus difficile.

Effectivement, quelle posture devrait adopter le lecteur lorsqu'il est devant une de ces nombreuses images dans un texte ? Car, si elle ne découle pas naturellement de la méthode, si, par certains côtés, elle s'oppose même à elle (puisque ce n'est qu'en se laissant rêver sans freins que Mauron a pu écrire *Sagesse de l'eau*), on ne peut pas dire qu'elle en est tout à fait étrangère. Il serait même difficile de nier qu'elle lui est redevable. Mais comment ? On pourrait être tenté de suivre ici la leçon bachelardienne et faire de l'eau un des quatre éléments principaux de l'imagination humaine. On pourrait aussi essayer de mener à bien une psychocritique de la psychocritique et retrouver un complexe d'Œdipe dans l'inconscient de l'auteur. Ces deux lectures seraient, assurément, possibles et donneraient des résultats intéressants. Mais nous nous heurtons ici, encore une fois, à un des obstacles majeurs de toute lecture de la critique : appliquer une grille de lecture à un texte revient, souvent, à prendre une position qui se veut *au-dessus* du texte – comme si un type de lecture donnée pouvait

¹ *Id.*, p. 141.

² *Id.*, p. 142.

³ MAURON, Charles, *Aesthetics and psychology*, Londres, Hogarth Press, 1935.

comprendre ce que le texte lui-même ignore, comme si elle avait le pouvoir de sortir Aphrodite d'une masse informe des phrases. Certes, cette difficulté était déjà, on l'a vu, celle de toute critique, mais ici elle prend une tournure qui la rend encore plus aigüe : faire la méthode de la méthode reviendrait, dans ce cas, à la reléguer à une position inférieure. Une analyse thématique de l'œuvre de Mauron ne serait autre chose, au fond, qu'un long reproche à une grille de lecture qui se définit, justement, par la distance qu'elle prend des travaux de Richard et de Bachelard. De façon analogue, une lecture psychocritique des interprétations ne ferait que suggérer que la dynamique que Mauron a pu repérer chez Racine ou chez Mallarmé, par exemple, ne serait en fait que le fonctionnement de son propre inconscient, ce que nous ferait revenir au problème de l'identification que l'on a déjà rencontré.

Certes, rien n'empêche le lecteur de rejeter la méthode de Mauron. Cependant, le but de ce travail n'est pas, on le sait, d'établir quel type d'interprétation est la plus adéquate pour la compréhension des textes, justement parce que l'on tente de penser la critique en faisant économie de l'idée qu'un texte est un objet que l'on peut comprendre. Pour penser le rôle des images dans l'œuvre de Mauron, une approche un peu différente doit être tentée. Elle consiste à s'interroger comment un geste critique permet d'écrire deux textes, c'est-à-dire, celui qu'elle lit et celui qu'elle rédige, et comment ils effectuent une identification qui est (et c'est peu dire) problématique.

On sait que, dans l'œuvre de Mauron, lorsque la position œdipienne est intenable, une crise survient, les phantasmes deviennent trop visibles et menacent le sujet. Il a, alors, un choix : soit il accepte la protection du surmoi et décide de renoncer à l'objet désiré, soit il périt sous ses coups. Le surmoi devient punitif et le sujet est menacé par le suicide. Ce moment critique est présent dans toutes les analyses de Mauron. Tout se passe comme si le sujet était condamné à répéter sa crise initiale, qui a abouti dans la formation du moi orphique. Nous retrouvons ici le thème du choix. Ce thème a, toutefois, un statut différent de celui que l'on a trouvé chez Goldmann. Si Goldmann privilégie les images de la verticalité, c'est parce que la difficulté qu'il retrouve dans tous les textes qu'il analyse, et, par conséquent, dans sa propre critique, c'est le problème de la transcendance. Il lit ontologiquement : ses auteurs ne pouvant jamais être entièrement eux-mêmes, se retrouvant toujours amputés d'une partie importante de leur être, appellent à une instance supérieure pour retrouver leur existence véritable. La position du lecteur est, on l'a vu, homologue à celle du texte : ce que le texte cherche ailleurs Goldmann trouve dans le texte lui-même, ce qui veut dire que l'œuvre est, pour lui, cette instance que va rendre possible la recherche du soi.

Inversement, tout se passe comme si ce qui faisait problème pour Mauron n'était pas tant la séparation, mais l'unité elle-même. La crise dans les textes étudiés n'est pas une volonté de récupérer ce que l'on a perdu, mais plutôt l'incapacité de s'en libérer. C'est pour cela que les images de la verticalité cèdent leur place dans la psychocritique à celles de la profondeur : le texte est saturé d'une énergie qui est agressive parce qu'elle n'est pas divisée. Si l'eau est l'image par excellence des analyses de l'auteur, c'est parce qu'elle coule partout et n'accepte pas d'occuper sa place. Elle déborde dans tous les sens et n'accepte pas d'être contenue.

C'est ici que le lien entre psychocritique et texte analysé devient à la fois évident et problématique. En lisant le premier chapitre de *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, appelé « Esquisse d'une méthode », qui devrait servir de première introduction générale à une psychocritique que l'auteur était encore en train de développer, il parle du problème des niveaux d'analyse : si la « plongée »¹ du critique dans l'inconscient de l'auteur va trop loin, il arriverait à une zone où l'inconscient de Racine ne serait pas différent de tous les autres. Ainsi, sa tâche n'est pas celle d'aller le plus loin possible, mais, plutôt, de savoir où s'arrêter : « à cet instant, il faut s'arrêter, flotter, pour ainsi dire, entre deux eaux »². On pourrait se demander si Mauron a suivi son propre conseil : quand l'a-t-on vu s'arrêter dans sa poursuite de l'inconscient ? N'est-t-il toujours descendu aussi profondément que possible, jusqu'au point où, chez Valéry, par exemple, il n'a pas hésité à affirmer que les images de l'auteur sont liées aux premières années de sa vie ? Cependant, il semble que, dans ce passage, Mauron ne soit pas en train de développer un point de méthode, mais plutôt de dessiner ses conditions de possibilité. Il faudrait, ainsi, approcher le texte d'une façon différente : au lieu de le prendre à la lettre, et se demander, comme on l'a fait à l'instant, sur la pertinence du texte méthodique par rapport aux analyses elles-mêmes, il faudrait plutôt penser cette méthode dans les rapports qu'elle établit avec l'image telle qu'elle se présente, et se demander si une des fonctions de la psychocritique n'est pas, d'une manière à la fois méthodique et imaginaire, d'opérer inlassablement ce partage des eaux pour conjurer la peur de la noyade.

Ce type de lecture renverserait l'idée habituelle selon laquelle la métaphore servirait d'exemple à la pensée abstraite. Ce renversement, cependant, ne nous aiderait pas vraiment à

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 20.

² *Id.*

éclaircir les rapports entre image et méthode. Cela reviendrait à dire que la méthode n'a pas engendrée l'image, mais a été créée par elle. Cela aurait, certes, le mérite de respecter l'ordre chronologique des faits : l'imaginaire de l'eau de Mauron est antérieure à la formation de la psychocritique. Cependant, une telle approche génétique ne nous ferait pas avancer sur les rapports que ces deux niveaux de lecture entretiennent dans le texte lui-même. Lorsqu'on lit un texte de Mauron, la question de l'antériorité de l'image n'est d'aucun secours : image et méthode apparaissent inextricablement liées dans un texte où les efforts d'abstraction apparaissent toujours infiltrés par la pensée imaginante.

On gagnerait peut-être à décrire cette relation avec le mot « solidarité ». Tout comme la critique semble solidaire de son texte, au point où la méthode semble assumer les qualités qu'elle ne prêtait qu'à lui, méthode et image semblent occuper des espaces contigus, collaborant pour remplir une même tâche. Si, on l'a vu, la figure de la tautologie décrit bien le geste d'une critique, c'est-à-dire, sa façon de partager les textes pour retrouver leur essence, l'image fonctionne comme quelque chose qui semble épouser, d'une certaine façon, le mouvement qui suit, qui est la façon dont le lecteur élabore un nouveau texte avec celui qu'il est en train de lire. Elle épouse les mêmes projets et les mêmes angoisses : la psychocritique court le risque de se perdre, et oublier l'art dans le tourbillon de la littérature, l'image de l'eau répond avec la panique de la noyade et l'espoir du flottement. Le nappé de Barthes. *Terminé*
ici

Face au risque de submersion, une des réponses possibles est celle qui consiste à pallier l'uniformité du liquide par la diversité du circuit. L'auteur établit un système d'irrigation pour que le liquide puisse couler harmonieusement dans un circuit qui multiplie les canaux pour diminuer sa vitesse et atténuer son agressivité. L'eau peut courir alors dans multiples lits et irriguer de différentes instances de la personnalité, leur rendant la force nécessaire pour exister dans le monde social et dans la création artistique. C'est ainsi que Valéry a dû faire face à deux crises dans ce genre : même après que son moi orphique était déjà assez développé, il a essayé de boucher la voie artistique en créant, on l'a vu, « Monsieur Teste ». Cependant, il n'avait autre choix que de rouvrir le canal pour laisser courir l'excès de sève que son moi social seul ne pouvait pas contenir.

Cet imaginaire du liquide est très proche de celui que Barthes prête à Michelet dans le livre qu'il dédie à l'historien. Trois des caractéristiques principales que l'on a pu apercevoir dans l'œuvre de Mauron sont proches du Michelet barthésien : la féminité, l'homogénéité, la nudité et la crise. En effet, ces trois qualités se retrouvent dans la « mue de la femme ».

Michelet la qualifie de « crise d'amour »¹ : l'homme, dépourvu du rythme de la femme, serait par là même condamné à l'histoire, ne pouvant pas participer de la vie cosmique de la nature. Mais pourquoi les règles serait-elles un moment de crise ? Parce que, selon Barthes, elles aboliraient l'opposition logique entre le fluide et le fixe. Si l'Histoire n'est qu'une « dialectique linéaire, à deux temps »², dans un rythme combatif et violent, la nature, elle, suit un temps circulaire. La femme, ainsi, est une « Histoire triomphante »³ parce qu'elle accomplit le rêve de la conciliation des contraires. Néanmoins, ce rêve de Michelet apparaît comme une angoisse pour la femme. Comme pour Bachelard, la féminité du liquide est aussi un moment de nudité : la femme devient un être sans secret, et c'est de là qu'il tire son plaisir en tant que voyeur. Ainsi, la crise de la femme n'est rien d'autre que le spectacle de la femme humiliée, qu'il goûte sous couvert de la pitié.

Le fait que l'angoisse de la crise liquide ne soit pas directement celle de Michelet, mais celle qu'il projette dans les femmes, ne change en rien le problème. Le rêve de l'abolition des partages apparaît toujours comme un danger pour le sujet. Dans la critique littéraire, on a vu qu'un texte ne connaissant pas de différence à soi conduirait la lecture à un éblouissement qui finirait par la réduire au silence. Ainsi, la pléthore sanguine est aussi dangereuse pour le Michelet barthésien que la sécheresse⁴. C'est pour cela que le liquide a une valeur ambivalente dans l'ouvrage de Barthes. Si Michelet essaie d'éviter à tout prix l'écriture poétique, c'est parce qu'elle comporte un risque de stérilité. Il la compare à deux liquides : le vernis et l'eau forte⁵. Le vernis, en évitant toute porosité, fait en sorte que toute substance devienne stérile, car il empêche les éléments de se joindre et de se fortifier mutuellement. Barthes ne développe pas l'image de l'eau forte, mais il ne pas difficile d'y reconnaître le caractère destructeur de l'eau que l'on a déjà rencontré chez Mauron. C'est le « Michelet nageur », « enfoui dans un élément où il ne respire pas »⁶ et que risque la noyade parce que l'Histoire dans laquelle il a plongé ne peut pas le nourrir.

¹ MICHELET, Jules, *L'amour*, Hachette, 1859, p. 304, cité par BARTHES, Roland, *Michelet, Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 389. La citation contient de légères imprécisions. Michelet utilise le mot « crise » plusieurs fois pour parler de l'amour et des règles. Il proteste que l'amour puisse être considéré comme une crise avec les mots suivants : « Si l'amour n'est qu'une crise, on peut aussi définir la Loire comme une inondation ». MICHELET, Jules, *op. cit.*, p. X. **Voir si le mot « crise » n'était couramment utilisé à l'époque.**

² BARTHES, Roland, *Michelet, op. cit.*, p. 390.

³ *Id.*

⁴ *Id.*, p. 392.

⁵ *Id.*, p. 306.

⁶ *Id.* p. 304.

Cet imaginaire de l'eau peut aider à expliquer pourquoi les métaphores de Mauron sont plutôt liées à une sensation de profondeur. On pourrait, néanmoins, argumenter que l'idée que l'âme humaine est profonde est banale et qu'elle ne pourrait pas, donc, être attribuée à cet auteur comme quelque chose de particulier à son écriture. Dans l'époque de Mauron, elle est tellement usée qu'elle commence à faire l'objet de vives critiques. Pour Robbe-Grillet, le nouveau roman est une façon de se libérer de cette intériorité suspecte qui apparaît comme « le cœur romantique des choses »¹. On verra la façon dont Barthes reproche au théâtre de son temps de vouloir faire en sorte que les personnages soient dotés d'une passion profonde. Mais il est relativement aisé de distinguer, dans un auteur donné, ce qui relève d'un cliché de ce qui fait partie d'une imagination vraiment agissante. Bachelard différencie ainsi le complexe de culture des images vivantes : lorsqu'un complexe de culture apparaît dans un texte, il est possible de savoir quand elle n'est qu'imitation d'une tradition qui a perdu son sens et quand l'auteur la vit réellement. Dans le cas de Mauron, on voit que l'imagination est dynamique : au lieu de se limiter à des métaphores ponctuelles, les images de la profondeur ont un impact sensible dans la construction de sa pensée. Il est probable qu'elles doivent leur vivacité au fait que les catégories d'intériorité et d'extériorité ne sont jamais étanches : l'eau circule dans tous les niveaux des textes de Mauron.

Cela ne veut pas dire, cependant, que l'objectif de ce travail soit de chercher une singularité quelconque dans l'œuvre des auteurs étudiés. Il ne faut jamais oublier que les leçons que l'on a pu tirer sur la critique valent aussi pour ceux qui la lisent. Si l'on a décelé un imaginaire liquide dans les textes de Mauron, c'est parce qu'une lecture particulière a pu l'activer. Il n'y a aucune raison pour qu'une autre lecture ne puisse trouver des éléments similaires dans d'autres textes. Beaucoup d'images que l'on a trouvées agissent également dans la psychanalyse. On sait que, chez Freud, le sujet ne peut vivre vraiment que s'il accepte de refouler ses désirs. Or, Mauron emprunte tous ces outils d'interprétation à l'analyse. Pour lui, lire un texte ne peut être autre chose que suivre les cheminements d'un désir qui ne peut pas être satisfait. Dans ce sens, il est logique de voir dans une œuvre littéraire une tentative de contenir les énergies pour qu'elles ne détruisent pas le sujet – d'où la métaphore du liquide.

Certes, mais on pourrait également inverser le problème et se demander pourquoi certains textes littéraires ont pu offrir à la psychanalyse un champ pour se développer. Si cela n'était dû qu'à un cliché qui accompagne la création et qui veut que l'art soit une expression

¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p. 24.

des sentiments, on pourrait imaginer qu'elle n'aurait rien fait d'autre que jouer avec ces idées reçues et reproduire leurs discours. Cela aurait produit, tout simplement, une critique qui utilise un vocabulaire psychanalytique pour conduire des analyses similaires à celles que la tradition universitaire produisait déjà, comme si l'inconscient pouvait être l'équivalent du sens secret des textes qu'elle s'efforçait de trouver. Cependant, la psychocritique a réussi à faire une interprétation vraiment différente de celles que l'on pouvait trouver ordinairement à son époque, ce qui a fait en sorte qu'elles aient été rejetées par une bonne partie de la communauté universitaire.

L'espace que la critique littéraire offre à l'interprétation à caractère psychanalytique n'est pas à chercher à l'extérieur de la critique elle-même. En fait, c'est en explorant la différence à soi qu'elle arrive à développer un discours : en affirmant que le texte tel qu'il se présente est différent de la vraie signification du texte, elle peut le penser en tant qu'expression d'un certain déchirement qui se trouvait dans l'auteur avant même la rédaction. C'est le sens de la méthode de Mauryon telle qu'il la décrit : idéalement, l'interprétation des œuvres devrait partir d'une analyse textuelle et n'arriver à l'inconscient que dans la mesure où il est relevant pour le texte¹. Certes, en le lisant, le sens de sa critique est parfois incertain – l'inconscient précède l'écriture et souvent le critique reproduit, sans s'en apercevoir, ce mouvement. Il s'agit là d'un problème lié à l'identification de la méthode avec son objet : la psychocritique devrait aller de l'œuvre et la vie, mais, dans la mesure où elle essaie de construire le récit d'une création, elle emprunte souvent la voie inverse. Cependant, ces cheminements n'auraient pas été possibles si le geste tautologique lui-même ne les avait pas autorisés.

C'est ce qui fait, en effet, la parenté des trois critiques étudiés, et, comme on a pu voir par la diversité des possibilités de dialogues que leurs textes ouvrent, c'est aussi ce qui montre qu'il y avait (parfois malgré eux, comme dans le cas de Mauryon et Bachelard), un terrain d'entente entre les auteurs de cette génération. Est-ce un hasard si Mauryon et Goldman (qui pratiquaient pourtant des méthodes assez éloignées l'une de l'autre) ont tous les deux recours, à des moments-clés de leurs analyses, à un imaginaire de la mer, comme celle de l'homme embarqué ? Possiblement, mais, dans un cas comme dans l'autre, il aurait été difficile de concevoir leurs pensées sans l'utilisation d'une image pour exprimer la situation fragile d'un

¹ « Pour la vraie critique, au contraire, la valeur vivante se trouve dans l'œuvre ; l'homme n'est intéressant que dans la mesure où il l'a produite ». MAURYON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 12.

sujet qui risque et qui est obligé de faire des choix pour ne pas sombrer. Le choix du critique et le choix du poète se confondent dans une même nécessité d'être toujours étranger à soi-même pour pouvoir exister et prendre la parole.

On a vu qu'une des solutions pour éviter la submersion et assurer la survie du sujet était, chez Mauron, l'ouverture des nouveaux canaux pour que la sève puisse couler sans déborder. Cependant, cette solution ne s'offre à un auteur, en vérité, qu'une fois, lorsque le moi orphique se constitue. Cela produit un apaisement, mais la crue ne cesse pas pour autant. Le sujet est forcé de trouver une autre issue, et c'est ce moment critique que Mauron va essayer de penser en priorité. Tout se passe comme si, pour la psychocritique, l'équilibre avait une valeur moindre que la crise. Effectivement, la crise apparaît comme un moment décisif pour l'auteur et son critique : elle révèle à tous quelles sont les conflits qui sous-tendent tous les œuvres et montre le type de choix que le sujet est obligé de faire pour assurer sa survie.

Le Moment critique : autour de *Mithridate*

Les trois auteurs étudiés ont une relation particulière avec le temps. Mauron, par exemple, travaille surtout avec des images doubles qui le permettent de passer d'une vision statique des œuvres à une compréhension plus dynamique. Lorsqu'il explique sa méthode de « superposition » des textes, qui consiste à rapprocher des images ou des traits fréquents dans l'écriture d'un auteur donné, il affirme que cette superposition fonctionne comme « des photographies de Galton »¹. Il s'agit d'une métaphore qui était déjà utilisée par Freud dans *L'interprétation des rêves*². Francis Galton était un scientifique eugénique qui, à la fin du XIX^e siècle, superposait des photos de différentes personnes appartenant à un même groupe pour composer un visage-type. Dans son interprétation de Racine, Mauron dessine un portrait plus ou moins statique pour chaque pièce. *Andromaque*, par exemple, est résumée dans une petite figure schématique qui représente ce qu'il appellera, plus tard, la « situation dramatique dominante » de la pièce³. Une flèche, le sens de l'agressivité dans le texte, part d'Hermione, passe par Pyrrhus pour arriver à Andromaque. Chacune des tragédies raciniennes était

¹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 32.

² Cit. Nécessaire.

³ MAURON, Charles, *Phèdre*, op. cit., p. 10. L'expression « situation dramatique dominante » n'apparaissait pas dans *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Cependant, ces mots ne faisaient, en fait, que recouvrir une notion qui était déjà à l'œuvre dans ce livre.

analysée, ainsi, d'abord à partir des structures reconnaissables qui, bien qu'elles présentent des variations entre elles, demeurent fixes à l'intérieur de la tragédie elle-même. Ces structures établissent un réseau qui lie très étroitement les personnages des différentes pièces. *Bajazet*, par exemple, est résumée de la manière suivante : Roxane étant chargée de jouer le rôle de la femme agressive, elle occupe la même position qu'Hermione et Agrippine dans les pièces précédentes, alors que Bajazet et Atalide, en tant que couple qui essaie de sauver leur relation affective de la destruction, sont analogues à Andromaque et Astyanax dans *Andromaque* et à Britannicus et Junie dans *Britannicus*. Egalement, Acomat est une reprise modifiée de la figure du conseiller qu'était Burrhus, dans *Britannicus*¹.

Lorsque ces portraits des différentes pièces se superposent, ce n'est la structure générale de l'inconscient racinien que l'on aperçoit, qui se constitue à partir d'une angoisse créée par la figure maternelle. Cependant, les mécanismes de défense contre cette angoisse ne surgissent pas tous en même temps dans les tragédies. L'auteur dessine, ainsi, une évolution qui serait plus proche de la succession des photographies (comme dans le cinéma) que de leur superposition. Le schéma qui résulte de l'interprétation de ces textes dessine clairement un nœud, un moment central et décisif qui fonctionne comme le noyau de l'œuvre racinien. Tout se passe comme si l'écriture de Racine n'était qu'une lente préparation pour que ce moment critique puisse advenir. Après lui, tout ce que l'auteur peut faire, c'est de rédiger un long constat de sa propre décadence, de l'impossibilité de son écriture et de l'éloignement progressif de l'objet désiré. Ce moment critique est la création de *Mithridate*.

Il peut paraître surprenant que la pièce la plus importante pour Mauron soit *Mithridate* et non *Phèdre*, qui jouissait à l'époque (comme aujourd'hui) du statut de meilleur texte de l'auteur. Certes, aucun des auteurs étudiés ne met en doute la réussite exceptionnelle de pièce. Ainsi, pour Goldmann, cette tragédie est la seule « qui pose dans toute son ampleur le problème de la vie dans le monde et les raisons nécessaires de son échec », se rapprochant, ainsi, des *Pensées*². Barthes affirme qu'il s'agit de « la plus profonde des tragédies raciniennes »³. Pour Mauron, *Phèdre* était le « Thème des thèmes » pour Racine, ce qui a fait « la plénitude du chef-d'œuvre »⁴. Cela est dû, probablement, à la position stratégique qu'elle

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., pp. 98-99.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 421.

³ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit., p. 148.

⁴ MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 145.

occupait dans le champ des études littéraires : faire une interprétation innovatrice du grand chef-d'œuvre du théâtre français était une manière de prouver la vitalité de sa propre méthode.

Cependant, la centralité de *Mithridate* dans la lecture de Mauron ne s'explique pas aussi facilement. Cette pièce ne jouissait d'aucun prestige particulier par rapport aux autres œuvres de l'auteur, et elle n'est presque jamais mise en scène. Certes, elle a été un des plus beaux succès du vivant de son auteur¹. Mais aucun des auteurs étudiés ne mène une histoire de la réception des œuvres. La valeur des tragédies n'était autre chose pour eux que leur valeur actuelle, qui seule importait dans le débat dans lequel ils étaient engagés. Néanmoins, Goldman accordait à cette pièce une place aussi importante que Mauron. Mauron lui-même s'est interrogé sur cette coïncidence. Il s'étonne que, sans avoir connaissance de sa propre analyse, Goldman ait pu arriver, lui aussi, à une sorte de schéma de l'œuvre racinienne.

Il n'est pas très surprenant de constater que Mauron ait lu Goldman à sa propre manière, et qu'il n'ait pas pu prendre en compte certains des arguments avancés par lui. On a vu que Goldman lui-même avait lu Mauron à partir de sa propre façon de penser. Il oppose le caractère relatif de l'analyse de Goldman à la portée universelle du genre tragique, et le fait que l'attitude fondamentale qui le caractérise a traversé plusieurs contextes différents². On a vu comment l'opposition entre la contingence historique et l'universel humain n'avait pas de sens pour la pensée de Goldman. Ce qui est intéressant, cependant, est la manière dont Mauron articule ce reproche : pour lui, les mécanismes psychologiques se forment dès la première enfance et sont, ainsi, indépendants des problèmes sociaux. Il critique, donc, la sociologie littéraire avec une hypothèse qui appartient à un domaine qui lui est étranger : certes, dès que l'on affirme que la structure psychique du sujet se forme dans la première enfance, pendant l'allaitement (comme le fait Mélanie Klein), cette formation devrait être indépendante de la situation historique. Mais il s'agit là de l'approche de Mauron, qui, tout en affirmant que les paris de Goldman sont risqués, ne se rend pas compte qu'il est en train de parier lui-même sur sa propre explication – le nourrisson ne pouvant pas s'exprimer, tout ce que la psychologie peut faire est de conjecturer sur les processus scientifiques.

Ce type de malentendu se manifeste également dans l'emploi du mot « inconscient ». Evidemment, Mauron trouve que l'hésitation de Goldman sur le caractère conscient ou inconscient du jansénisme chez *Phèdre* est absurde. Pour lui, on comprendrait mal la pièce si

¹ Chercher la source dans *La carrière de Racine de Picard*.

² MAURON, Charles, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 151.

l'on essayait de la voir comme une écriture exclusivement consciente. Evidemment, dès que l'on se pose la question de l'inconscient, il faut décrire les liens qu'il tisse avec le texte, ce que Goldmann ne fait pas¹. Or, Goldmann ne parle jamais, dans le passage cité par Mauron, d'« inconscient », mais seulement de « conscience »². S'il évite le mot (même s'il pense, à un moment donné, à une hypothétique « conscience totale », ce qui n'est pas la même chose), c'est, justement, parce qu'il a toujours voulu prendre ses distances avec la théorie freudienne. Ainsi, il fera, plus tard, une distinction entre l'« inconscient » et le « non-conscient »³, ce dernier étant un concept plus facile à manier dans le cadre d'une analyse historique. Tout comme la manière particulière de marcher de chaque individu échappe à toute réflexion consciente sans être pour autant soumise à un processus de refoulement, certaines habitudes de la pensée pourraient faire partie de la manière d'un sujet de voir le monde sans être des objets de pensée elles-mêmes. C'est pour cela que, pour lui, la discussion des niveaux de conscience dans l'écriture n'est pas important pour ce qu'il essaie de faire : d'une manière ou d'une autre, l'œuvre d'un auteur n'est relevant que dans la mesure où il s'approche de la vision d'un groupe social.

Ce qui est plus intéressant dans cette discussion, toutefois, est la façon dont les deux auteurs, malgré tout, se sentent proches dans leurs conclusions. On a vu que Goldmann a perçu la lutte entre le jeune Racine et le jansénisme, qu'il décrit dans *Le Dieu caché*, comme ce qui serait plus ou moins l'équivalent du conflit entre le ça et le surmoi⁴. Charles Mauron arrive à la même conclusion :

« Sa "vision du monde" se prévaut des principaux caractères du phantasme : subconscience – constance obsédante – possibilité, pourtant, d'évolution. Il n'est donc pas exclu à priori qu'elle puisse jouer le rôle d'une fantaisie dominante. On pourrait même se demander si la psychocritique et la sociologie littéraire n'ont pas repéré simultanément, à l'arrière-plan des tragédies de Racine, la même source intérieure, pour en parler, ensuite, différemment, chacune selon son langage »⁵.

¹ *Id.*

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, *op. cit.*, pp. 416-417.

³ GOLDMANN, Lucien, *Structures mentales et Création culturelle*, *op. cit.*, p. 302.

⁴ GOLDMANN, Lucien, *Situation de la critique racinienne*, *op. cit.*, pp. 12-13. Il n'est pas exclu, d'ailleurs, que les remarques à propos de l'importance du rôle du surmoi dans la création littéraire aient été élaborées comme une réponse aux critiques de Mauron, si l'on admet que Goldmann confondait les deux topiques freudiennes en donnant à l'inconscient la même valeur que le ça. Il s'agirait, alors, de diminuer l'impact de l'inconscient dans l'œuvre de Racine.

⁵ MAURON, Charles, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 150.

Il critiquera, certes, le « langage » de la sociologie littéraire en mettant en doute certains aspects de sa théorie à partir des objections que l'on vient de commenter. Cependant, il est loin de clore le débat. Il semble qu'il était en train de mener une réflexion sur les rapports entre la psychocritique et de la « critique classique » un peu avant sa mort. *Phèdre* est un livre posthume, qui a été publié à partir des notes qu'il avait écrites pour un cours. Il consacre, dans cet ouvrage, un chapitre à la critique historique. Ce qui semble poser des problèmes, c'est la façon dont il est obligé de définir le partage entre les deux types de critique : il s'agit de savoir si « l'auteur [Goldmann] admet ou non une psychologie de l'inconscient »¹. Or, comment accepter la mutilation de ce qui fait la raison même de l'existence de la psychocritique ? Mais comment refuser que la critique historique puisse avoir sa place ? La dernière partie de l'ouvrage est composée des textes inachevés. Dans un fragment destiné à faire partie d'une communication orale, on peut lire les affirmations suivantes :

« Dans cette perspective, les facteurs sociaux, et en particulier les mythes collectifs, les "visions du monde " me paraissent surtout jouer un rôle dans l'élaboration qui transforme le mythe personnel et latent d'un écrivain en œuvre proprement dite, manifeste. Cette élaboration, simple façade dans un rêve, constitue en revanche un stade majeur de la construction esthétique – celui où le phantasme inconscient doit s'ajuster, chez l'écrivain, aux contenus de la conscience. [...] Disons que pour le psychocritique, ces apports se situent au même niveau que les inquiétudes religieuses ou les influences littéraires qui traversent la vie de l'écrivain adolescent »².

Doit-on en conclure que les visions du monde (que Mauron, de façon inexacte, assimile aux mythes collectifs) apparaissent au moment de la formation du « moi orphique » ? Dans ce cas, de quel côté le mettre ? Si elles s'intègrent dans « moi social », alors elles ne devraient pas participer que très marginalement à la création artistique. Mais si elle participe au « moi orphique » on comprendrait difficilement sa fonction dans la formation du sujet, une fois qu'elles sembleraient être secondes par rapport aux problèmes de la personnalité. Il est impossible de savoir comment Mauron lui-même aurait essayé de répondre à ces questions. Cependant, ce qui semble certain, c'est que les relations difficiles entre psychocritique et critique classique ne sont pas seulement un problème qui touche l'articulation entre des recherches différentes, mais qui soulèvent des questions à l'intérieur même de la réflexion sur

¹ *Id.*, p. 143.

² *Id.*, p. 182.

le rôle de l'inconscient dans la littérature. Si le travail inconscient présuppose un travail conscient, comment penser leur rapport ?

Mais on comprendrait peut-être mieux le problème si l'on pensait l'analyse que Mauron a fait de *Mithridate*, qui joue un rôle décisif pour sa critique. En superposant les pièces de Racine d'*Andromaque* à *Athalie*, Mauron se rend compte de quelque chose qui est, sans aucun doute, crucial pour toute lecture psychanalytique de ses œuvres : d'*Andromaque* à *Bajazet*, la figure du père est absente de la scène. Tous les pères des héros sont, sans exception, morts avant que la pièce commence : dans *Andromaque*, Achille est décédé pendant la guerre, dans *Britannicus* et *Bérénice*, l'action ne commence vraiment qu'après que Néron et Titus aient déjà hérité du trône. Dans *Bajazet*, Murat (qui est le frère du héros, mais qui occupe une position de pouvoir que Mauron identifie à celle du père) est toujours vivant, mais tout se passe pendant son absence – même si, il est vrai, son ombre hante la pièce et fonctionne comme ressort du drame. Par certains côtés, elle annonce, ainsi, *Mithridate*.

Ces pièces ont une structure similaire : elles tournent toutes autour d'une situation dramatique dominante qui forme le noyau du texte et qui met en jeu des rapports quasi identiques : X est attiré par Y et repousse Z, qui a des droits sur lui. Ainsi, par exemple, dans *Andromaque* « Pyrrhus, attiré par Andromaque sa captive, repousse la jalouse Hermione, qui a des droits sur lui »¹, et dans *Bajazet* « Bajazet, attiré par Atalide, comme lui désarmée et prisonnière, repousse Roxane, qui a sur lui droit de vie et de mort »². Elles correspondent à une même configuration psychique : un moi (qui peut se scinder en deux, comme dans le cas de Bajazet, qui, amoureux, se détache de la vie, alors qu'un moi devenu témoin de cet amour, Acomat essaie de progresser par la prise de pouvoir dans le monde réel) chargé de sadisme rêve d'avoir un pouvoir sur la mère, qui devient une figure relativement inoffensive – Andromaque, Junie, Atalide et, par certains aspects, Bérénice. Cependant, cette énergie sadique, que peut être absent du moi, est toujours présente dans une figure maternelle ayant des droits sur lui – elle devient, alors, une Erinye (c'est le cas de Hermione, Agrippine, Roxane et Bérénice, qui joue un rôle ambivalent). Le moi projette sur elle un désir incestueux – c'est la mère qui aime le fils, ce qui lui sert d'alibi pour rejeter la responsabilité sur elle³.

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 25.

² *Id.*, p. 26. Voir, pour la vision d'ensemble des pièces de Racine, MAURON, Charles, « Le Schéma », in : *id.*, chap. II, pp. 25-51.

³ Voir *Id.*, p. 179.

Dans la vie de Racine, tout cela implique (car il faut toujours garder en tête que les lectures de Mauron vont toujours des œuvres à la vie, et non l'inverse) un désir d'indépendance par rapport à la figure maternelle qu'était pour lui sa tante Agnès Desmoulins, qui vivait recueillie à Port-Royal. Elle aurait eu, selon Mauron, une influence décisive dans la formation de son surmoi, lui dispensant une éducation dans le strict respect de la foi janséniste¹. Ainsi, la période d'élaboration de ces pièces a été celle où le désir de vivre refoule un surmoi infantile². Racine était, donc, un homme qui cherchait son succès et qui ne s'embarrassait pas trop des problèmes de l'ordre éthique, comme Pyrrhus et Néron.

La réflexion de Barthes s'est, sur ce point, beaucoup inspirée de celle de Mauron. Pour lui, la figure d'autorité est toujours néfaste dans l'œuvre de Racine. Les personnages les plus régressifs des pièces sont toujours ceux qui se sont trop attachés à une loi ou à une légitimité ancienne. Le passé apparaît comme une force oppressante qui ne laisse qu'un choix au héros : soit ils la subissent (comme Andromaque et Junie) soit - c'est l'attitude des vrais héros raciniens – ils refusent d'hériter, en adoptant comme moyen de conduite une ingratitude qui ne cherche autre chose que la liberté³.

Pour Mauron, cette situation est proche de la crise d'adolescence. Pyrrhus est, ainsi, « à l'âge ingrat »⁴, cherchant à se libérer du joug du passé et à affirmer son amour comme un choix. On le voit, Néron n'est pas dans une position différente par rapport à Agrippine : « Néron comme Pyrrhus fuit une femme virile, dangereuse, jalouse et disposant d'un soutien armé, pour chercher à forcer une femme tendre »⁵. Or, on se rappelle que l'apparition du moi orphique avait lieu, justement, pendant l'adolescence, et qu'elle pouvait être à l'origine d'un texte qui serait comme la « lettre au père » de chaque auteur, et que l'un des objectifs d'une psychocritique de Molière était de l'écrire.

Ces deux lectures de Racine divergent, cependant, sur un point important. Lorsque Mauron voit cette ingratitude comme un moment particulier de la trajectoire de l'auteur, Barthes élimine, dans cet aspect, la fonction du temps dans l'œuvre pour voir dans cette attitude un des éléments structurants du texte racinien. On parlera plus loin sur comment Mauron travaille l'évolution de la psyché de l'auteur. Cependant, il est intéressant de noter

¹ *Id.*, p. 189-192.

² *Id.*, p. 249.

³ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans la vie et l'œuvre de Racine*, *op. cit.*, p. 61.

⁵ *Id.*, p. 71.

que, en supprimant de cette façon le chemin vers une attitude plus équilibrée envers le père, Barthes peut nous permettre de lire la psychocritique à partir d'une perspective qui a toujours été décisive pour les interprétations de Mauryon : le texte originel de tout auteur n'est-il pas celui qui témoigne de la création d'un moi qui refuse d'employer ses énergies dans une réalité normale (que Barthes aurait qualifiée d'une « fidélité », dans la mesure où il refuse sa propre liberté pour vivre dans un monde déjà constitué) pour façonner un monde artistique reflétant le fonctionnement intérieur de l'auteur ? Il s'agit de la crise fondamentale qui crée toute œuvre, par rapport à laquelle tous les écrits et tous les silences qui suivent sont obligés de se positionner d'une manière ou d'une autre. Malgré le fait que la lettre au père de Molière n'ait jamais existé, c'est quand même elle qui sert de noyau à toute son œuvre, la division essentielle qui la traverse de bout en bout n'étant autre chose qu'un choix répété inlassablement tout au long de la vie de l'auteur, et qui va décider s'il jouera le rôle du bon fils ou du mauvais fils.

Or, ce choix se fait, à la fois, à l'intérieur et à l'extérieur des textes eux-mêmes. On peut même ajouter que le conflit entre le ça adolescent et le surmoi infantile de Racine découle du partage des eaux qui s'est effectué pendant le surgissement du moi orphique. En effet, comment contrôler un être qui laisse libre cours à la sève pour qu'elle puisse façonner un monde selon ses propres phantasmes ? L'ouverture de ce canal ne représente-t-elle un risque permanent de débordement ? Plus l'investissement dans le moi orphique est grand, plus la catastrophe semble probable : l'angoisse monte et l'intervention du surmoi se fait de plus en plus nécessaire. Elle peut même aboutir, comme chez Valéry, dans l'interruption de la création artistique. On le voit, la psychocritique est aussi bien une analyse des textes qui ont été écrits que de ceux qui ne l'ont jamais été.

Racine ne suit pas d'autre chemin (même si la théorie du sujet en Y ne va être formulée que six ans après l'analyse des pièces du dramaturge, dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*). Au fur et à mesure que le succès cesse d'être un objet désir et devient une réalité, le mouvement se renverse. Dans un chapitre intitulé « Le Reflux »¹, Mauryon décrit comment se déroule ce processus. Avant l'écriture de *Bérénice*, Racine avait réussi à obtenir l'attention du public et de la cour et l'amour de la Duparc. Ce moment représente un ralentissement de la poussée sadique du sujet : si, avant, il avait pu s'identifier avec Pyrrhus et Néron, maintenant il écrit une pièce où le héros sera Titus. Le sentiment de

¹ *Id.*, pp. 267-271.

culpabilité, que jusque-là n'intégrait pas la conscience des personnages principaux, mais était projetée sur d'autres figures, intègre maintenant sa personnalité. Racine aurait même songé à arrêter le théâtre après l'échec de *Britannicus*. Mais il décide de continuer, ce qui entraîne des modifications profondes dans son écriture : avant, le sujet était coupable mais libre, il devient, maintenant, innocent mais soumis à une puissance. Ainsi, Titus est masochiste par sa soumission aux besoins de vie publique, tout comme Bajazet est impuissant face à Roxanne.

Face à cette nouvelle crise qui se dessine, avec le sentiment de culpabilité résultant d'une poussée sadique qui est allée trop loin, un nouvel équilibre s'impose. Tout comme Néron et Bajazet avaient, dans les figures de Narcisse et d'Acomat, des doubles qui, libérés des pulsions amoureuses, pouvaient concentrer leurs énergies dans la réalité, Xipharès a, dans Mithridate, un personnage qui s'occupe principalement de guerre et de pouvoir. Ces personnages ne cherchent qu'à fuir : ils s'imaginent que le vrai conflit est ailleurs, et qu'ils sont retenus, malgré eux, sur le lieu de la tragédie par des circonstances accidentelles, « par une histoire de femmes »¹. Cependant, en fait, ces circonstances ne sont pas aussi accidentelles qu'elles n'en ont l'air : ces personnages sont prisonniers d'une passion qui, sans qu'elles paraissent leur concerner directement, n'en est pas moins une entrave puissante qui empêche tout mouvement. Ainsi, Mithridate s'approche, par certains côtés, de certains personnages, comme Burrhus et Acomat. Pour Mauron, ces personnages, appelés les « doubles », qui apparaissent souvent dans les pièces de Racine, jouent le rôle d'entremetteurs et de témoins dépourvus de sentiments amoureux. Ces figures sont le principe de réalité qui s'introduit dans les phantasmes de l'auteur et demandent au héros qu'il renonce à sa passion pour pouvoir agir dans le monde.

Cependant, Mithridate, tout en étant conscient de la réalité qui l'entoure, possède également des caractéristiques qui manquaient aux doubles, et qui se rapproche de la figure de la mère. Comme Roxane, qui est, dans *Bajazet*, une figure parentale persécutrice, il est un personnage qui a le pouvoir de châtrer le sujet. Comme elle, il se fait tromper dans sa propre maison, il soupçonne, surveille et finit par découvrir qu'il est trahi. Il est, donc, un double passionnel, et fait surgir dans la personnalité de Racine un espoir : si le principe de réalité n'est plus séparé des pulsions, le moi pourrait finalement exister dans la réalité sans être obligé, par la puissance de ses phantasmes, de rester fixé à des désirs archaïques et destructeurs. En effet, les figures du surmoi des autres pièces étaient des êtres exclusivement

¹ *Id.*, p. 122.

passionnels : Hermione, Agrippine, Bérénice (par certains côtés) et Roxane étaient amoureuses et ne faisaient autre chose qu'exprimer une pulsion de mort incontrôlée. Or, Mithridate est une manifestation de ces personnages affectée par le principe de réalité. Son instinct lui commande de faire périr Xipharès, et Hermione n'a pas agi autrement. Cependant, après ce premier mouvement, un autre s'ensuit. Pour la première fois, un personnage racinien se demande : « Faut-il tuer ? »¹ Une scène de délibération apparaît dans l'œuvre de Racine : un homme discute avec lui-même et hésite entre ses instincts destructeurs et les actions qui prennent en compte autre chose que son propre désir. Mithridate ne peut pas être confondu, ainsi, avec ce que la psychanalyse appelle normalement un « père » - elle n'est pas l'image de l'autorité intériorisée et convertie en surmoi : elle est ce personnage composite créé par Racine à partir des traits précédents de sa personnalité pour faire face à une situation nouvelle : il s'agit d'une combinaison entre la mère et le double qui essaie de faire en sorte que les passions puissent être en équilibre avec le principe de réalité. Ainsi, comme la mère, Mithridate punit : Pharnace, sur lequel toute la culpabilité de la faute est rejetée, subit les conséquences du crime. Mais Xipharès finit bien par posséder Monime, sa belle-mère, avec son autorisation. Ici, le triomphe de l'Œdipe est presque complet : le compromis avec le père fait en sorte qu'il puisse accomplir ses pulsions amoureuses.

C'est ce que Mauron appellera « le sommet de la courbe »² de la psychologie de l'auteur. On atteint ici le moment le plus ambigu, dans tous les aspects. D'un côté, c'est la moins racinienne de ses pièces : avec son penchant pour le compromis et un personnage qui choisit la gloire au lieu de ses passions, elle frôle la comédie et le théâtre cornélien. De l'autre, il s'agit d'un moment qui est, dans la lecture de Mauron, possiblement, le premier qui soit proche d'un certain sens du tragique, qui met le personnage face à décision déchirante. Est-ce que parce que l'auteur arrive ici à une sorte de maturité ?

En fait, il faudrait plutôt dire qu'il est confronté à un véritable choix, et tout ce qui se passe dans son œuvre est un signe de la crise qui le menace. Certes, la pièce montre que l'auteur n'est plus simplement guidé par ses passions : l'idée que ce type de conduite ne peut qu'être destructive et qu'elle doit être contrôlée apparaît dans son œuvre et ne la quittera plus. Mais une autre caractéristique surgit qui, elle, est une menace plus importante que tout ce que cette psyché a pu faire face avant : l'Œdipe réussit. C'est ce fait qui va préparer le désastre qui

¹ *Id.*, p. 124.

² *Id.*

fût la tempête de *Phèdre*. *Mithridate* a été écrit au moment où Racine réussit à intégrer l'Académie tout en possédant la Champmeslé, qui remplace la Duparc. Tout se passe comme si la poussée sadique qui avait conduit l'auteur à chercher le succès mondain en dépit de l'interdit de la mère janséniste finissait par être récompensée et, qui de plus est, avec l'approbation du père dans la figure du Roi :

« C'est ce que j'appelais une stabilisation. Elle suit la poussée sadique et, formant un pallier de majesté stoïque, vit sur l'espoir d'un compromis, plutôt que d'une victoire totale. Mais il semble que la faute amoureuse ait été commise et que le moi essaie de l'escamoter en vain. Titus annule son passé ; Bajazet ment par omission ; Monime et Xipharès avouent à l'interrogatoire. Sous une consolation apparente, la culpabilité mine le terrain. En vain, Racine croit son héros innocent, confond sa cause avec la sienne propre. En vain, le héros proclame cette innocence. Au fond, il a déjà cessé d'y croire. Le désir d'aveu et de châtement va grandir en lui, de Pharnace à Phèdre, et quand une nouvelle retraite sera nécessaire, elle aura lieu, toujours en s'appuyant sur le Roi et une situation sociale très forte, mais en abandonnant le théâtre et l'amour »¹.

Le choix de Racine n'implique pas seulement quelque chose qui se passerait dans sa vie et qui serait après transposé sur le plan de l'écriture : en fait, le choix *est* l'écriture, ce qui veut dire que les actions des personnages dans les pièces sont aussi importantes que celles que le moi social de l'auteur prend dans sa vie. Pendant la crise d'adolescence, la décision d'écrire n'est pas la conséquence du désir de se séparer du père, elle est aussi cette décision même : certes, en écrivant, l'adolescent cesse de se soumettre à la volonté du père, mais, ce faisant, l'auteur crée un monde où les personnages peuvent accomplir réellement, et non pas seulement de façon symbolique, ce que le sujet a désiré faire lorsqu'il a choisi de se partager en deux. C'est pour cela que les artistes chez Mauryon sont toujours en train de réfléchir sur la possibilité de l'existence du travail créateur ; si ce travail n'était qu'un reflet de la vie, cette délibération n'aurait aucun sens : Racine pourrait continuer à enregistrer sa retraite après *Phèdre* par l'écriture tout comme il avait enregistré sa poussée sadique à partir d'*Andromaque*. Or, justement, *Andromaque* n'est pas l'enregistrement de cette poussée, il est cette poussée elle-même, ce qui veut dire que le refus de créer n'est pas non plus une manière d'arrêter d'écrire sur sa vie, mais est un acte vivant – le silence est une forme de survie tout comme l'écriture était une forme de naissance.

On rencontre ici un mouvement qui est celui de tous les auteurs étudiés dans ce travail. Mauryon, tout comme Barthes et Goldmann, s'interrogent, d'une façon ou d'une autre, sur la

¹ *Id.*, p. 269.

possibilité de trouver le vrai texte, qui serait différent du texte tel qu'il se présente. Cependant, au lieu de trouver une essence du texte comme ils pouvaient l'espérer, au lieu de saisir, comme Mauron essaie de le faire, cette sève qui serait comme la substance quintessentielle de l'œuvre de Racine, ce qu'il trouve n'est, curieusement, que la répétition du geste qui avait déterminé l'acte critique lui-même : leurs analyses retrouvent toujours un sujet en quête d'une écriture qui devrait être l'acte lui-même d'un partage, qui essaie de lever une barrière entre ce qui est désiré et ce qui ne devrait pas faire partie du texte, mais qui, d'une façon ou d'une autre, finit par s'y retrouver et empêche son accomplissement.

On pourrait s'interroger sur le caractère de ce mouvement : est-il quelque chose de nécessaire ? Peut-on affirmer que le critique ne trouve *jamais* ce qu'il cherche ? D'un côté, il serait, évidemment, bien difficile d'être aussi catégorique que cela. Les rapports qu'un lecteur tisse avec son texte n'est pas normatif : il n'y a pas de loi de lecture. On pourrait dire, tout au plus, qu'entre les interprétations que l'on a appelées « tautologiques », on retrouve certains gestes qui se ressemblent. Le fait que l'on a toujours rencontré un même mouvement, qui part d'une recherche d'une essence pour arriver, non pas à cette essence, mais à une essence, est probablement dû au choix des textes que l'on a décidé d'analyser jusque-là. Il se peut que ce soit ce mouvement même qui fasse en sorte que les œuvres de Mauron, Goldmann et Barthes soient encore lisibles aujourd'hui – leur recherche aboutit à une autre recherche, ce qui fait en sorte que leurs textes prennent toujours l'aspect d'une interrogation ouverte. Certes, il est clair que, à vrai dire, le lecteur ne peut jamais trouver ce qu'il cherche, puisque cela n'est jamais dans le texte lui-même, mais plutôt dans l'idée qu'il se fait d'un texte pendant qu'il le lit. Mais cela n'a pas empêché la critique de fabriquer ces objets désirés dans les rapports de lecture. Cependant, pour le faire, ils sont sortis du cadre de la tautologie : il y a un changement notable, dans ces passages, du statut de la critique elle-même, sur lequel on réfléchira plus loin.

Pour l'instant, on se contentera de noter le mouvement que Mauron repère dans l'œuvre de Racine : Andromaque, Junie, Bérénice et Monime sont à la fois désirées et interdites. Dans *Mithridate*, cependant, le héros brave l'interdiction et réussit à accomplir son désir. Or, cette position est intolérable : à la longue elle ferait tout écrouler. « La régression est analogue au repli d'une armée. Des positions trop avancées ont été occupées, elles paraissent intenables ; les éléments en flèche se retirent donc sur des positions antérieures

[...] »¹. Dans les régions les plus régressives de la psyché racinienne, la figure de la mauvaise mère continue à concentrer des énergies : elle se prépare à punir le moi qui n'a pas réussi à se libérer d'elle. Les résultats du choix de Mithridate sont catastrophiques : la décision de laisser libre cours aux amours du moi n'est pas un pas vers la vie. Au contraire, c'est bien la mort que le moi va rencontrer dans les pièces suivantes.

Pour se défendre contre la tempête, Racine opte pour la stratégie du clivage. Pour Melanie Klein, le sujet se défend de ses propres angoisses en le projetant dans le monde extérieur². Ainsi, deux figures voient le jour dans ses phantasmes : la première, chargée de négativité, est à la fois la source et l'objet de l'agressivité – le sujet la punit parce qu'elle est mauvaise. La seconde est une figure idéalisée et est, par conséquent, protégée des pulsions jugées mauvaises. On retrouve ici le schéma d'*Iphigénie* : Eriphile est un personnage sombre, chargée des pulsions meurtrières qui sera punie par sa propre agressivité dans le suicide à la fin de la pièce. Iphigénie, par contre, est la bonne fille, soumise aux volontés du père et qui sera finalement sauvée. En regardant de cette manière la configuration de la tragédie, le mécanisme de protection paraît fonctionner : dans ce demi-châtiment, « les raisons d'espérer et de désespérer s'équivalent »³. Cependant, en vérité, certains signes montrent qu'il n'a fait que repousser le problème : Iphigénie n'aime pas, elle n'est innocente que parce qu'elle a décidé de renoncer à ses désirs. Eriphile, par contre, est coupable parce qu'elle aime : c'est sa passion pour Achille qui cause sa perte. Aussi, ce qui est plus grave encore, on ne trouve la moindre trace d'un détachement des pulsions archaïques dans le texte. La justice est un jeu auquel les personnages se prêtent sans y croire vraiment :

« L'innocence a disparu de Racine. Eriphile, bouc émissaire plutôt que biche, est tenue pour coupable. Elle est châtiée, elle expie, pleurée seulement par Iphigénie [...]. Le sacrifice a eu lieu et nous voulons bien croire qu'il est efficace, que l'armée partira, qu'Iphigénie célébrera ses noces. Cependant, personne n'a été illuminé, personne n'a compris. Le stade psychologique du don de soi n'a pas été atteint. Après l'exécution, la mauvaise justice, ce sont les larmes d'Iphigénie pour la sœur malheureuse (cette forme marquée d'apitoiement sur soi) qui expriment la valeur suprême »⁴.

¹ *Id.*, p. 280.

² Voir SEGAL, Hanna, « La Position paranoïde-schizoïde », in : *Introduction à l'œuvre de Melanie Klein*, op. cit., chap. II, pp. 14-26.

³ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 141.

⁴ *Id.*, p. 132.

La méfiance envers le personnage d'Iphigénie est une des constances des analyses de l'époque. En prenant le contre-pied des valeurs explicites du texte, Barthes, on le verra, accuse Iphigénie de consentir à un échange de caractère marchand qui est symptomatique du caractère bourgeois de la pièce. Pour lui, c'est Eriphile qui incarne les valeurs tragiques, puisque c'est elle qui refuse la soumission à la volonté du père et essaie de bouleverser l'état établi des choses pour conquérir sa liberté¹. Mais Mauron essaie d'introduire un élément nouveau dans la discussion : dans le « clavier » de Racine, la touche qui manque et qu'il ne trouvera jamais, est celle des valeurs éthiques. Certes, les passions dites « fines », c'est-à-dire, celles d'indépendance personnelle et de liberté de tendresse peuvent les remplacer. Mais elles sont loin d'être suffisantes : finalement, elles ne font que renforcer les tendances régressives, puisqu'elles y restent toujours liées. Le « don de soi », que devrait canaliser les énergies et qui pourrait ouvrir un horizon plus large à Racine reste à jamais absent de sa personnalité. En termes kleinien, on dirait que le texte est révélateur d'une personnalité qui n'a pas pu atteindre la position dépressive, et que la personnalité de l'auteur n'a jamais fait le constat que les objets existent dans un monde extérieur indépendant de ses phantasmes. Avec la reconnaissance des personnes en tant que sujets indépendants, elle aurait pu reconnaître l'ambivalence qui règne dans la réalité : la mère qui conforte et apporte de bonnes choses à l'enfant est la même qui est à la source de ses souffrances. De cette manière, le sujet s'aperçoit qu'il peut lui faire mal et acquiert la capacité de se préoccuper². Or, chez Racine, les larmes d'Iphigénie sont un liquide qui coule en circuit fermé ; cet apitoiement sur soi est pervers parce qu'il est signe de l'horizon étroit dans lequel sa psyché se meut.

L'étroitesse de l'espace tragique est un des thèmes les plus importants de l'analyse barthésienne des pièces de Racine, et qui est évidemment redevable des travaux de Mauron. En effet, en décrivant la scène comme un lieu clos, ses tragédies se passent dans un espace où la réalité extérieure n'arrive que par le biais du discours : les messagers sont, dans l'univers raciniens, ceux qui sont chargés de « purifier » les événements pour qu'ils puissent pénétrer l'espace tragique. Ils évitent, ainsi, le contact des héros avec le réel et les fixe dans un espace déterminé³. La différence entre les analyses des deux auteurs réside dans le fait que,

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit., pp. 142-148.

² Voir SEGAL, Hanna, « La Position dépressive », in : *Introduction à l'œuvre de Melanie Klein*, op. cit., chap. IV, pp. 51-62.

³ « L'Extérieur est d'ailleurs un espace rituellement dévolu, c'est-à-dire consigné et assigné à tout le personnel non tragique, à la façon d'un ghetto renversé, puisqu'ici c'est l'ampleur de l'espace qui est tabou, c'est le resserrement qui est un privilège [...] » BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit., p. 62.

contrairement au structuralisme, la psychocritique se veut une théorie de la création artistique. L'étroitesse de Racine reste, pour Barthes, sans issue. Pour lui, les personnages habitent un espace angoissant, certes, mais protégé : tous ceux qui décident de sortir trouvent immédiatement la mort. Pour Mauron, par contre, l'écriture elle-même est une issue.

Si la théorie du « moi orphique » n'apparaîtra chez Mauron que quelques années plus tard, avec la publication des *Métaphores obsédantes au mythe personnel*, on voit que les idées qui en ont été le principe sont déjà présentes dans son livre sur Racine. Ainsi, si l'angoisse impuissante coule « en vase clos »¹, la création est « une de ces issues plus larges »² qui peut permettre une circulation plus saine des pulsions. Cependant, il semble bien qu'il ne s'agit, pour le créateur, que d'une solution partielle : si Valéry a, on l'a vu, essayé de cesser son écriture poétique, c'est parce qu'elle était devenue source d'angoisse. Or, chez Racine, la circulation « en vase clos » fait en sorte que le tout finisse par s'empoisonner : l'angoisse que le théâtre était censé faire disparaître contamine tous les phantasmes. Chez Iphigénie, plus une ombre de liberté ne subsiste : les voies du moi orphique se rétrécissent et sont impuissantes pour opérer l'accomplissement du désir dont l'auteur a besoin. Chez Mauron, l'écriture ne produit pas de catharsis : les éléments nocifs restent dans les eaux qui deviennent de plus en plus empoisonnées.

Il paraît y avoir, chez Mauron, deux degrés d'efficacité du moi orphique. Pour Melanie Klein, la créativité est propre de la position dépressive. Or, les analyses littéraires de Mauron semblent décrire plutôt des positions paranoïde-schizoïdes. Tout comme Racine, Baudelaire et Valéry, par exemple, semblent être enfermés dans une configuration où les figures n'acquièrent jamais une vie indépendante de ses phantasmes. Cependant, l'écriture elle-même semble être la preuve d'un effort vers une réalité extérieure aux auteurs. Tout se passe comme si la création elle-même ne jouait qu'un rôle limité, et que son efficacité dépendait surtout de son contenu.

Effectivement, si, on l'a vu, les tragédies de Racine ne sont pas des enregistrements de la vie psychique de leur auteur, mais apparaissent plutôt comme cette vie psychique elle-même, l'écriture d'une pièce comme *Mithridate* ne fonctionne pas comme une manière de remplacer la possession de la mère – elle est cette possession, qui entraîne des effets notables dans la vie de l'auteur. Ainsi, la mise en scène de ses poussées sadiques n'a qu'une valeur de

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 131.

² *Id.*, note de bas de page.

guérison relative : tant que le dramaturge n'aura pas réussi à faire une vraie rencontre avec l'altérité, la création va continuer à enfermer le sujet dans ses espaces clos.

La sortie envisagée par la personnalité, et qui reste présente d'une façon ou d'une autre dans les textes est celle qu'incarne l'image de la navigation dans la mer. En effet, il semble que Mauron apprécie particulièrement les passages qui évoquent les grands espaces. Il est intéressant de noter que, contrairement à ce que laisse entendre le texte, et en désaccord avec la tradition classique, pour lui, dans *Iphigénie*, l'armée ne part pas¹. Comment prétendre que la guerre de Troie n'ait pas eu lieu ? Or, dans le texte racinien, il ne peut jamais y avoir de guerre, puisque ce qu'elle implique, le sens de la réalité, est absent des pièces. Racine ne peut écrire sur elle que comme un évènement qui se passe ailleurs, la tragédie elle-même ne peut qu'en recevoir des pâles échos. Lorsque les vaisseaux partent, le texte s'arrête : la navigation dans un espace aéré demeure une perspective inatteignable pour l'auteur. Sa lecture de Racine est, dans ce sens, assez proche de celle qu'il fait de Baudelaire. Le rêve du moi orphique du poète aime les vastes horizons – le ciel étoilé et la mer participent d'un rêve de liberté toujours puni par un surmoi qui ne lui permet pas de laisser libre cours à ses rêves. Le seul remède pour le mal dont souffrait le génie serait celui de la liberté : « l'artiste devine la thérapeutique juste : solitude, silence, nuit »². C'est pour cela qu'une des solutions que le moi orphique aurait trouvé à ses souffrances serait celle du suicide : le suicide ferait « sauter le barrage »³ permettant, ainsi, l'accès aux amples espaces, même si cela veut dire la destruction du moi créateur lui-même. On voit jusqu'à quel point l'imaginaire de l'eau peut se compliquer : la circulation est une limite imposée à l'eau, qu'il faut à tout prix extrapoler. Cependant, cette extrapolation est toujours associée à la mort. Il y a, cependant, un point où les interprétations de Racine et de Baudelaire diffèrent : la mer est effectivement présente dans la poétique de ce dernier. Le poison et les larmes, eaux à circulation restreinte, sont les seuls liquides raciniens par excellence.

Il est intéressant de noter que, pour Bachelard, la mer n'a pas droit de cité dans un imaginaire « naturel ». L'eau évoque un rêve de pureté. Or, l'eau marine est salée, impropre pour la consommation des hommes. Le sel est une perversion qui empêche toute rêverie, même Poséidon, ce dieu des eaux, est d'abord une divinité des sources qui n'a commencé à habiter la mer que dans une mythologie grecque plus tardive, lorsque le souvenir du mythe

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 141.

² MAURON, Charles, *Le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1966, p. 98.

³ *Id.*, p. 103.

primitif s'était déjà éteint¹. La navigation ne ferait pas, ainsi, partie de nos rêveries, elle occuperait plutôt l'espace du récit : la mer est ce que les marins en racontent². Mais il paraît difficile de nier l'affinité du songe et de la mer. Il suffit, par exemple de connaître un peu l'œuvre de Baudelaire pour comprendre jusqu'à quel point cet image est essentielle pour la poétique de l'auteur. Or, Bachelard paraît vouloir mobiliser ici un réseau d'associations qui ne serait pas libre d'omettre certains éléments pour pouvoir se développer. La salinité des eaux est rarement évoquée dans les songes de la mer. La mer est plutôt convoquée pour la liberté de l'horizons et pour les vastes étendues de l'eau, dénotant l'abondance. Elle apparaît aussi liée à l'idée du péril de la noyade (qui peut surgir, il est vrai, avec les fleuves, mais plutôt comme appel au suicide que comme danger du naufrage). Ses deux éléments apparaissent de manière constante dans l'œuvre de Mauron : la mer, comme invitation au voyage et à une libération, est aussi celle qui, en faisant « sauter les barrages », empêche le sujet de séparer les pulsions et finit par être le signe de la crainte de la mort.

Si le sacrifice d'Eriphile est une défense qui peut prétendre à un semblant d'efficacité, chez *Phèdre*, tout échoue, et la catastrophe se produit – le monstre marin convoqué par le père met un moi amoureux en pièces. La plus grande partie de la personnalité de Racine s'identifie à Phèdre, qui occupe incontestablement le centre de la pièce. C'est un personnage doté d'une conscience – elle se pose des questions, agit et ressent une culpabilité profonde. La figure maternelle est intériorisée et épouse toutes les pulsions amoureuses du moi. L'adolescent racinien, qui n'arrive pas à se dégager de sa fascination pour la mère, cherche désespérément un amour moins coupable dans Aricie. Ces sentiments sont rejetés – l'adolescent bâtit la figure idéalisée d'un Hyppolite qui en serait libéré, et la responsabilité tombe exclusivement sur Phèdre. Cependant, si le moi de l'auteur est plus proche de Phèdre que d'Hyppolite, c'est parce qu'il n'arrive pas à créer un fils entièrement indépendant de sa mère : Mauron associe cette identification à une régression, puisque la tâche qu'Hyppolite s'assigne est bien celle de l'affranchissement, essentielle pour la conquête de l'indépendance. Mais il est impuissant : il ne songe qu'à la fuite et à la mort. En le comparant au personnage d'*Hippolyte porte-couronne* d'Euripide, qui lui a servi d'inspiration, Mauron souligne la faiblesse du Français :

« Contre la marée instinctive de la puberté, le héros grec élève des digues d'un haut ascétisme intellectuel : trop rigides, elles se rompent. L'Hippolyte français est envahi par infiltration. Sa résistance propre existe à peine. Car il est amoureux de

¹ BACHELARD, *L'eau et les rêves*, *op.cit.*, pp. 208-211.

² *Id.*, pp. 206-208.

ce qui le condamne. [...] le moi infiltré, annulé, proprement « interdit », se glace. Il absorbe la mère coupable, se mue en elle, se condamne et meurt »¹.

Le père est impuissant parce qu'il est châtré : Thésée fait preuve, comme dans les tragédies antérieures, d'un principe de réalité, mais a dû renoncer à ses désirs pour l'acquiescer (il est le seul personnage dont les actions n'ont pas pour principe une passion). Phèdre partage avec lui, par certains aspects, ce rôle de figure dotée de conscience : elle est « crépusculaire »² et vit dans la limite entre l'inconscience et la conscience. Elle occupe cette place parce qu'elle admet sa propre culpabilité, ce qui est, selon la théorie de Melanie Klein, le principe de la perception du monde extérieur. Ainsi, contre le sadisme et le masochisme représentés par Œnone, une certaine lucidité voit le jour, Phèdre assume sa faute et veut empêcher que sa nourrice projette la faute sur Hippolyte. Mais elle ne réussit pas à le sauver, et périt avec lui.

Ce mouvement est celui des tragédies de Racine : pour Mauron, ce personnage résume tout le théâtre de Racine. Phèdre réunit les trois instances de la personnalité : tout se passe comme si elle était seule sur scène, et comme si tous les autres n'en étaient que de pâles reflets. Il arrive, ainsi, à la même conclusion que Goldmann, qui affirme que Phèdre est l'unique à accéder à une existence effective : en cherchant des valeurs absolues, elle ne dialogue qu'avec un dieu qui ne répond jamais. Dans son illusion, elle peut croire qu'elle adresse la parole aux autres, qui pourraient partager sa quête : en vérité, elle ne fait qu'une suite de monologues, cherchant quelque chose qui est à jamais absent du monde³. Pour Mauron, cette concentration du moi dans une seule figure ne peut vouloir dire que le mécanisme du clivage a échoué. La partie de la personnalité qui se révolte contre la culpabilité, Hippolyte, est faible et incapable de se révolter. La conséquence est que tout le moi amoureux de Racine est puni :

« Presque toute l'énergie que le moi amoureux avait captée dans son effort d'évolution vers la tendresse, soudain frappée d'interdit, reflue vers l'image parentale et lui donne son intensité de hantise. La marée instinctive tout entière change de sens : tandis que l'agressivité, ainsi réfléchi sur soi, se transforme en auto-châtiment, devient un narcissisme incestueux »⁴.

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans la vie et l'œuvre de Racine*, op. cit., p. 157.

² *Id.*, p. 158.

³ Voir GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 422-423.

⁴ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 166.

Racine régresse et se mutile. La mort de Phèdre et d'Hippolyte le réduit au silence, cette « mise au tombeau »¹ qu'est la non-écriture. La tension est devenue trop aigüe et il est obligé de prendre sa retraite dans cette demi-mort qu'est le tarissement des énergies créatives. En effet, sa vie après *Phèdre* est une punition sécurisante : il se replie dans les fonctions familiales et sociales et devient dévot, c'est-à-dire pénitent. Pour bien comprendre l'ampleur du recul, il faut noter que, en fait, ce qui arrive à l'auteur, c'est qu'il revient dans le lieu dont il a passé la vie à tenter de s'arracher : les structures obsessionnelles du jansénisme de son enfance. Une telle régression aurait dû, en principe, détruire le sujet et le précipiter dans la folie. Cependant, ce qui le sauve est, curieusement, le jansénisme lui-même : cette « sombre et forte charpente du XVII^e siècle »² n'est qu'un élément archaïque pour Racine, certes, mais joue aussi le rôle d'un élément suffisamment solide pour que sa personnalité puisse s'y replier.

Les pièces qui s'écriront après le long silence qui a suivi *Phèdre* témoignent de cette structure obsessionnelle, avec la réapparition du clivage : dans *Esther*, la pulsion coupable est représentée par Aman comme elle l'était par Eriphile dans *Iphigénie*. Elle est cruellement refoulée par le surmoi, Mardochée. Le texte présente des charges agressives importantes, mais sa cruauté est atténuée par rapport au passage biblique. Pour Mauron, cette atténuation est due au centre narcissique de la pièce, qui tourne autour du couple Assuérus-Esther, ces personnages qui échappent à la violence qui règne dans la pièce et réussissent à rester innocents parmi la barbarie. Cette innocence, par contre, a un prix : ils sont des objets creux, qui ne sont animés que par la volonté du surmoi et par les énergies des pulsions coupables. Esther, associée au moi, se soumet aux volontés du père et renonce au désir, et Assuérus, ce « monarque en carton »³ associé à un « surmoi social »⁴, hésite entre Aman et Mardochée, pour finalement pencher pour ce dernier, vu en tant que « surmoi religieux »⁵. De manière analogue, dans *Athalie*, Eliacin va exercer le rôle de médiateur vide pris entre les agressions d'*Athalie* et celles de Joad.

Dans cette pièce, dès le debut, toute la culpabilité est rejetée sur la mère – le moi s'en détache et se met dans une position sûre qui exclue tout désir amoureux. Mais une liaison souterraine l'attache encore à la mère – Eliacin ne comprend pas la prophétie, mais elle est bien présente dans la pièce et montre que, comme *Athalie*, il deviendra coupable. Il descend

¹ *Id.*, p. 283.

² *Id.*, p. 286.

³ *Id.*, p. 291

⁴ *Id.*, p. 292

⁵ *Id.*

de David, certes, mais a aussi hérité la culpabilité des rois de Judée. Le moi n'est devenu qu'un terrain vide à être occupé par deux formes d'agressivité symétriques : au crime succédera le châtement, indéfiniment. La volonté de domination du surmoi fait en sorte que la violence dans cette pièce se trouve accrue. Pour la première fois dans l'œuvre racinien, on assiste à un matricide, décrit avec une cruauté encore plus prononcée que celle que l'on a pu voir avec la mort d'Hyppolite : ici, aucune empathie pour la suppliciée ne subsiste.

Ce qui se dégage de cette analyse est que, d'une certaine façon, ce que Mauron cherche chez Racine, c'est l'écriture du silence. En effet, le psychocritique traque dans le texte précisément ce qui ne peut pas laisser des traces parce qu'il s'agit de quelque chose qui a toujours été absent. Si cette absence se fait sentir, c'est parce qu'elle existe dans la façon qu'ont les pièces de réagir avec une tenace surdité à la question de l'altérité. Il ne serait pas exact de dire que Racine chasse l'autre de ses tragédies : plutôt, il faut affirmer qu'il y a un mode de non-être qui occupe une place précisément parce que cette place est une absence qui peut être perçue. Il y a quelque chose d'étrange dans la recherche des images de la mer chez Racine, étant donné qu'elle est presque absente de son œuvre dramatique. En effet, on l'a vu, elle n'apparaît que comme espace extérieur lointain, comme un bruit lointain dans les récits des messagers. Or, c'est précisément ce qui intéresse Mauron : la rencontre avec l'autre aurait ouvert l'horizon racinien et aurait pu créer une possibilité pour une sortie du tragique.

L'imaginaire de la mer est présent de manière similaire dans la lecture de Barthes. Pour lui, il y a trois Méditerranées chez Racine : l'antique, pour ses pièces classiques, la juive, pour ses deux dernières tragédies, et la byzantine, pour *Bajazet* et *Mithridate*. Cependant, dans ces mers, ce qui manque, justement, c'est l'eau. Barthes décrit le lieu tragique comme un espace sec, que la mer ne réussit pas à humidifier : « Les grands lieux tragiques sont des terres arides, resserrés entre la mer et le désert, l'ombre et le soleil porté à l'état absolu »¹. Après ces brèves remarques, il passe immédiatement à la description du désert, et ne parle plus de mer. Ainsi, les mers de Racine ont très peu à avoir avec *la mer*. Elles sont le contraire des espaces ouverts parce qu'elles encerclent la scène par des eaux vicieuses, tout comme les terres arides l'enferment par la poussière. C'est pour cela que, après avoir mentionné les trois Méditerranées, Barthes passe immédiatement à la description d'un désert grec, et il n'est plus question de mer. L'imaginaire de la mer en Barthes ne prend son sens que dans la mesure où il cesse d'activer l'élément de liberté qu'il contient le plus souvent.

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 59.

Cette évocation des mers est une façon particulière de lire un silence dans l'œuvre de Racine. Effectivement, lorsque Barthes parle de l'espace tragique, il pense, en fait, à l'espace tragique racinien, qui est le contraire même de la scène grecque. Pour s'en convaincre, il suffit de lire *Pouvoirs de la tragédie antique*, article paru en 1953 au *Théâtre populaire*. Dans ce texte, Barthes oppose l'ouverture collective de l'esprit des anciens à l'enfermement de la civilisation individualiste moderne. Ainsi, pour les Grecs, le pleur n'était pas une agitation d'une organisation nerveuse qui n'arrive pas à se contrôler, mais un liquide généreux, qui coulait à flots et qui fonctionnait comme une participation de la collectivité aux destins des personnages qui sont en scène : « l'orage physique de tout un peuple accompagnait des malheurs qui n'appartenait pourtant qu'à l'humanité supérieure des rois, des héros et des dieux »¹. Il oppose, ainsi, le lieu ouvert et naturel du théâtre grec à l'espace enfermé et domestique des salles bourgeoises. Certes, les positions de l'auteur en 1953 sont bien loin de celles de 1963, année de la publication de *Sur Racine*. Cependant, en 1965, dans un écrit destiné à l'Encyclopédie de la Pléiade, on voit que son rapport avec la tragédie antique n'a pas été modifié : « cet espace conique, évasé vers le haut, ouvert au ciel, a pour fonction d'amplifier la nouvelle (c'est-à-dire le destin) et non d'étouffer l'intrigue »². Ainsi, « de la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est d'évasion, le second de participation »³. Or, si, dans le théâtre de Racine l'espace ouvert est absent, que reste-t-il de la tragédie classique ? Très peu, justement, et c'est cette rareté qui va animer sa lecture, comme on le verra.

C'est justement parce que *Mithridate* permet le constat d'une absence que la pièce est vue comme le point critique de tout l'œuvre de Racine. Jean-Luc Nancy établit une différence entre le sens qu'a le mot « critique » du point de vue médicale et du point de vue philosophique⁴. Pour que la critique puisse exister, il faut l'autonomie totale du sujet, ce qui veut dire que le sujet doit être libre de tout affect pour pouvoir choisir correctement. Or, justement, les conditions de possibilités de cette indépendance sont très différentes selon que l'on parle de la tradition médicale d'Hippocrate ou de la philosophie. Effectivement, si les mots « krisis » et « krinein » pouvaient être utilisés pour le Grec (et, jusqu'à un certain point,

¹ BARTHES, Roland, « Pouvoirs de la tragédie antique », *op. cit.*, pp. 259-260.

² BARTHES, Roland, « Le Théâtre grec », in : *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 736.

³ *Id.*, p. 737.

⁴ NANCY, Jean-Luc, « Critique, crise, cri (unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik) », *Diakritik*, 13 mai 2016 [en ligne], consulté le 24 août 2016, URL : <https://diacritik.com/2016/05/13/jean-luc-nancy-critique-crise-cri-unser-zeitalter-ist-nicht-mehr-das-eigentliche-zeitalter-der-kritik/?shared=email&msg=fail>

dans la médecine moderne), c'est parce qu'il y avait quelque chose qui assurait une autonomie : il s'agissait de la médecine elle-même, dans la mesure où elle est capable de définir la maladie en tant que telle. Dans ce sens, la médecine est doublement critique : si l'on soigne parce qu'il existe un fonctionnement normal du corps, c'est la médecine qui est chargée de définir ce fonctionnement. Ainsi, le même savoir qui discerne est aussi celui qui crée les critères pour que ce discernement puisse s'opérer. Or, en philosophie, le critère lui-même est devenu problématique : pour répondre à cette difficulté, il a fallu créer un sujet qui, se débarrassant de tous ses affects, pouvait être toujours égal à lui-même. Cette construction, selon Nancy, est un échec : si la pathologie assure la critique de la médecine, « c'est justement le pathos, l'affect, la passivité qui vont occuper des larges pans de la pensée »¹, rendant tout discernement impossible.

La position du psychocritique est ambivalente, et ne se laisse pas définir par aucune de ces catégories. D'un côté, Mauron peut avancer en utilisant les théories de Freud et de Mélanie Klein pour définir la maladie et savoir comment la différencier de la santé. Cependant, il est clair que l'objectif de ce type de lecture n'est pas de dresser un bilan de l'équilibre psychique de l'auteur. En effet, si l'on interrogeait Mauron pour se demander ce que pourrait être un « écrivain sain », on ne trouverait que des réponses négatives. Le silence est, pour lui, un demi-tombeau, mais, en même temps, l'écriture ne s'anime que de la menace de ce tombeau, dont le moi essaie désespérément de se défendre. Certes, l'auteur puise, dans une large mesure, dans la théorie kleinienne. Dans cette théorie, on peut trouver une définition assez claire du développement normal de la personnalité. Pour Klein, la formation du moi devrait aboutir dans la création d'un principe de réalité et dans la construction d'une capacité de se préoccuper avec l'autre. Le sujet passe, ainsi, à comprendre qu'il peut blesser et fait tout ce qu'il peut pour réparer le mal². Or, quoique, chez Mauron, on peut trouver toute la gamme des défenses pathologiques qui caractérise un déséquilibre de la personnalité, cette réparation, justement, semble être absente dans tous les auteurs qu'il analyse. On l'a vu, le principe de réalité et les valeurs éthiques qui suivent sont mentionnés comme la seule issue possible pour Racine³. Cependant, la santé reste toujours une possibilité non-atteinte dans ses interprétations.

¹ *Id.*

² Réf. ?

³ Voir *supra*, 181-182.

Cette position ambiguë de Maaron par rapport à la santé psychique s'explique par le type de lecture qu'il essaie de mener. Il tente de mesurer toute la distance qui sépare une thérapie, où l'objectif du psychanalyste est de bien conduire le patient vers l'équilibre psychique, et la psychocritique, qui se borne à analyser l'impact de l'inconscient dans la construction littéraire. Or, cette limitation, qui l'empêche d'intervenir dans le destin de l'auteur, évacue le rôle de la santé comme objectif à atteindre : tout ce que le psychocritique peut faire, c'est observer et s'apitoyer. Ainsi, si l'on reprend le texte de Nancy et si l'on considère qu'une des fonctions de la critique est la recherche du « propre »¹, on peut dire que le propre de l'inconscient textuel est caractérisé par son absence : la personnalité « propre » ou « approprié » est celle qui ne s'écrit pas et qui est le silence du créateur. Santé et maladie ne sont que deux visages d'une même mort.

On observe aisément ce mouvement dans la structure de *Mithridate*. La pièce se constitue comme une crise et l'auteur vacille entre la guérison et le refoulement brutal des pulsions amoureuses : on a vu que, pour la première fois, un personnage hésite avant de punir un autre, ce qui a été interprété par Maaron comme le signe d'une conscience naissante. Mithridate n'est pas un personnage enfermé : il a d'autres préoccupations que le jeu des passions amoureuses de la scène tragique. En effet, il agit dans la réalité : son objectif est la défaite de Rome. Cependant, contrairement à la pièce antérieure, *Bajazet*, où le personnage qui agissait dans la réalité, Acomat, était dépourvu de passion, Mithridate est amoureux : le clivage entre la passion et la réalité a disparu. En plus, les sentiments de Xipharès pour Monime sont différents de ceux que les autres héros raciniens nourrissaient : Xipharès assume en partie sa faute. Sa personnalité est dépourvue de tout sadisme, et il accepte de se soumettre à l'autorité du père. Entre cette soumission et le pardon de Mithridate, un compromis paraît, enfin, possible. Cependant, quelque chose d'inquiétant subsiste, qui est ce que l'on peut appeler la part de maladie du texte. Effectivement, si Xipharès assume partiellement sa responsabilité, c'est aussi pour mieux accabler son frère. Le contraste entre la faute inconscient du premier (il ne tente de posséder Monime que parce qu'il croit son père mort), qui ne produit qu'un demi-aveu, et les agissements de Pharnace, qui, lui, est ouvertement

¹ « A ce compte une époque ne peut être proprement celle de la critique qu'en étant aussi proprement l'époque d'un « propre » ou du « propre » en tant que tel, du sujet propre ou d'une appropriation absolument présumée du propre. C'est cette appropriation que Kant présume à sa manière (dans la possibilité du transcendantal et bien que celle-ci constitue aussi bien un dépassement de soi qu'une appropriation) et c'est elle aussi que l'idée de critique esthétique présume comme son propre « je ne sais quoi » – ou par exemple comme l'« esprit » français, le *wit* anglais et le *Witz* allemand ». *Id.*

parricide, finit dans une sévère punition : « Les trois désirs de crime, d'aveu et de punition sont inextricablement liés en un seul souhait de catastrophe afin que l'agressivité se décharge, afin que l'enfant soit tout de même frappé »¹. Le moi orphique hésite entre l'acceptation de l'autre, qui serait la mort de la tragédie, et la catastrophe du désir puni, qui résulte dans le tarissement des énergies créatives et dans la mort de l'écriture. Le moment de crise qu'est *Mithridate* est tout sauf une opportunité : c'est entre deux types d'anéantissement que le sujet doit choisir, alors que la santé ne se retrouve nulle part. Comment, donc, penser le mot « critique » lorsque la catégorie du « propre » ne se laisse pas aisément saisir par la pratique critique elle-même ?

Or, selon le Nancy, lorsque le propre manque à la critique, elle ne peut plus exister en tant que telle et fait place à la crise. Revoir ce passage et réorienter à partir d'une nouvelle perspective : dans le texte de Nancy, crise et critique ne sont jamais contradictoires. La crise est le moment où la séparation entre deux champs ne se fait plus entre deux régions hétérogènes, mais plutôt entre deux régions qui se recoupent partiellement. Ainsi, une fois que le critère a disparu, une certaine indécidabilité voit le jour : il n'y a plus de distinction à faire, tout au plus, on pourrait parler de « saut » d'une région à l'autre. Cela empêche que le propre soit possédé : effectivement, si la critique divisait, c'était pour mieux s'approprier ce qui était divisé, puisque cette opération consistait à ramener les objets à la pensée, en sorte qu'ils puissent être en harmonie avec elle. Or, avec la crise, l'indécidabilité crée une ouverture qui ne peut en aucun cas être recousue. Dès lors, le travail de l'écriture est celui de faire apparaître cette ouverture.

C'est ce que l'on observe dans le texte de Mauron : n'ayant aucun critère de « création saine » à opposer au défilé des pathologies qu'est l'œuvre de Racine, c'est la tension du pathos lui-même qui l'anime et qui agit dans une région homogène qui ne peut tolérer aucune critique. Ou, pour dire cela dans les termes que l'on a employés dans ce travail, les pièces de Racine sont la tragédie d'une eau qui ne tolère aucune séparation, et la circulation que l'apparition du « moi orphique » a ouverte n'est autre chose qu'un saut des énergies entre deux terrains rigoureusement homogènes.

Cependant, si l'on a convoqué ici l'article de Nancy, c'est pour interroger la connivence entre « critique » et « crise » qui, au-delà de l'incompatibilité qu'elles impliquent, semble traverser sa pensée de bout en bout. Il semble évident que son texte s'appuie sur

¹ MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 127.

l'Ecole de Frankfurt, qui fonde toute sa théorie critique à partir du refus de l'idée d'identification telle que l'on trouve chez Hegel. La critique naît ainsi de la crise ouverte entre le sujet et la société. Le mot est ici chargé de sa connotation négative : la critique n'accepte pas les choses telles qu'elles se présentent et utilise toutes ses ressources pour penser ce clivage. Cependant, pour être précis, il est nécessaire de rappeler que la critique qui pense la crise est, avant tout, une critique qui réfléchit sur elle-même. Sinon, elle serait obligée de reposer sur un des deux termes de la contradiction : soit elle s'ancre dans le monde, soit elle prend pour base le sujet. Si cette alternative est inacceptable, c'est parce qu'elle conduit fatalement à une nouvelle identification : la critique qui accepterait un de ces deux pôles comme un « propre » chercherait à ramener l'altérité à ses propres critères, ce qui finirait par supprimer la crise. Ainsi, la critique n'est une action ni du sujet, ni du monde, mais de la crise elle-même, en tant que travail constant du clivage pour garder sa propre ouverture¹.

Cependant, Nancy ne s'identifie pas totalement à la théorie critique. Dans son texte, tout se passe comme s'il n'y avait pas d'opposition nette entre cette critique de la crise et la critique du « propre ». Selon lui, la critique kantienne, qui devrait se constituer en tant qu'exemple d'une critique du « propre », semble tendre, malgré tout, vers une pensée de la crise, alors que la pensée de la crise qu'est la philosophie de Heidegger n'est pas pensable sans une référence à un « propre ». Ainsi, les concepts de « critique », « propre » et « crise » semblent montrer, à chaque fois qu'ils apparaissent, des caractéristiques qui contredisent les définitions données. Si le Dasein de Heidegger peut être décrit comme une crise c'est « à la fois parce que son nom porte l'écart entre l'ontologie et l'être transitif [...] *et* parce que dans son second sens il ouvre l'être en tant qu'acte »², ce qui veut dire que l'ontologie et l'être transitif se recourent en même temps qu'ils s'opposent : la crise qui devrait opposer l'ontologie et l'action humaine finit par créer une possibilité d'un être agissant, ce qui crée une ouverture vers une action propre, en accord avec l'être. Tout se passe comme si les notions qui travaillent le texte étaient en crise elles-mêmes, n'acceptaient plus d'être maintenues à leurs places et dépassaient constamment ses limites. Mais si elles restent quand-même distinctes, c'est parce que l'auteur ne peut pas procéder à une identification entre elles : la critique est, justement, ce qui se place entre la crise et le « propre », sans refuser aucun de ses pôles mais sans se confondre avec eux. La critique semble être un mot qui témoigne, en quelque sorte, d'une impossibilité qui serait néanmoins nécessaire pour la pensée.

¹ Réf. Néc. Horkheimer ?

² *Id.*

Or, si toute critique doit reconnaître sa propre impossibilité, elle échouera à chaque fois qu'elle n'est pas prête à s'y exposer. Pour le faire, elle doit entrer dans le « cri » ou dans l'« écriture ». Nancy utilise comme exemple les difficultés qu'a connues la critique marxiste : la « critique des armes » de Marx est devenue un refus de la critique elle-même, et le « surpossible » de la domination par la violence a fini par éliminer l'impossible (l'homme total) qui était à sa base. De la sorte, la critique produit le problème même qu'elle voulait résoudre. Au lieu de se proposer une sortie de la crise, la critique en crée une nouvelle : la crise du « trop possible ». Or, la crise du « trop possible » n'est rien d'autre que nous vivons aujourd'hui : effectivement, dans les débats politiques contemporains, il s'agit rarement de penser une sortie, mais de s'installer dans ce qui est déjà là et pondérer les possibilités de ce qui existe. Pour Nancy, le capitalisme est un système qui ne sait pas produire l'homme exposé à l'impossible, mais des personnes qui ne peuvent que se demander ce qui est encore possible aujourd'hui. Or, des critiques s'amorcent pour répondre à cette difficulté : mais elles le font, le plus souvent, comme une croyance extrême dans le surpossible, avec une foi extrême dans le critère et dans le jugement de Dieu. Si cette critique est, par sa nature même, condamnée à l'échec, l'auteur propose un autre modèle de critique : celle qui se sait en crise et qui ne critique que pour pouvoir crier et écrire, c'est-à-dire, s'exposer à l'impossible.

Nancy décrit un mouvement que l'on a rencontré, sous certains aspects, à propos de la critique tautologique. Effectivement, le fondamentalisme pourrait être caractérisé comme une confiance dans les textes sacrés. Dans ce sens, comme la critique tautologique, elle accepte un critère extérieur à elle et s'en réfère pour tout jugement. Cependant, les ressemblances s'arrêtent là. La différence réside dans le degré de radicalité des deux approches. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, c'est la critique tautologique qui adopte la méthode la plus radicale pour l'interprétation des textes. Le refus de la lecture allégorique ne découle pas d'un attachement excessif à la littéralité du texte, mais, bien au contraire, d'une éviction du discours de tout ce qui est dans le texte mais qui s'avère incommode pour le type d'interprétation que l'on essaie de faire. Ainsi, la critique ne mène à un surpossible que quand elle a été pratiquée avec modération. C'est lorsqu'elle s'assigne des limites qui ne viennent pas du texte lui-même qu'elle devient instrument de pouvoir : d'où viendrait alors ces limites, s'ils n'avaient pas pour origine un besoin de domination ?

Comment penser cette confusion entre les termes qui semble s'emparer de toute réflexion sur la critique ? On pourrait tenter de la comprendre à partir de l'approche

dialectique : la critique serait d'abord une reconnaissance du propre, qui est niée par la crise, qui engendre, ensuite, une critique par la crise et pour la crise. On pourrait lire le texte de Nancy de cette manière. Cependant, dans cet article, le dépassement n'est pas complet : loin d'intégrer la crise et la critique dans un seul élément, il implique la crise comme finalité et la critique comme moyen ; cette critique seconde, qui a abandonné la croyance dans le propre, n'est, finalement, qu'un passage qui permet le mouvement qui va des impossibles au surpossible, pour arriver, finalement, à l'impossible. On le voit, une dialectique peut en cacher une autre.

Cette analyse de Nancy ne peut pas, certes, servir comme modèle pour les lectures que l'on propose ici. Tant que, dans ce texte, la critique sera comprise dans un mouvement historique, son rôle devra être différent de celui qu'elle joue dans ce travail. Effectivement, dans cette recherche, il s'agit moins d'interroger les rapports de la critique avec une autre forme de pensée, mais de savoir dans quelle mesure ces rapports apparaissent au sein de la critique elle-même. Cela n'est pas en contradiction, naturellement, avec le texte de Nancy, d'autant plus qu'il semble présupposer, d'une certaine manière, cette critique de la critique. Seulement, les enjeux étant différents, il serait difficile de s'attendre que les outils et les résultats puissent être les mêmes. Par exemple, si l'on essaie d'appliquer, simplement, cette analyse dans la lecture de *Mithridate* que propose Mauron, on s'aperçoit qu'une catégorie essentielle manque, ce qui oblige à modifier tout l'appareil méthodique.

Si, d'un côté, il est évident que la critique de Mauron part d'un impossible (l'écrivain sain qui serait, paradoxalement, la mort même de l'écriture), de l'autre, contrairement à la critique marxiste, on peut se demander ce qu'elle propose. Il s'agit là d'une des différences les plus importantes entre psychanalyse et psychocritique. La première a pour horizon la guérison du patient, décrite par Freud comme la prise de conscience du ça par le moi¹ (projet « surpossible » s'il en est). La seconde, en revanche, ne propose rien sauf le texte lui-même, le texte qu'elle lit et le texte qu'elle écrit. Cela veut dire que la critique littéraire n'est rien d'autre que la réalisation de son propre projet : l'écriture qui fait état, en même temps, de la différence et de l'homologie rigoureuse entre le texte qui s'écrit et le texte qui a été écrit.

¹ **Where Id was, Ego shall be;** Freud, S. (1991). "The Dissection of the Psychological Personality," Lecture 31 in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, (1932, trans. James Strachey). London & New York. Penguin Books, p. 112

Ce qui, au fond, est en discussion ici, c'est le double statut de la critique, qui apparaît d'abord comme autoreprésentation critique, c'est-à-dire, l'image que la critique fait d'elle-même en tant que distinction à partir des critères, et puis comme opération qui part d'un impossible, ce qui fait de l'opération critique même l'impensable de la critique. Ce qui rend cette analyse difficilement compatible avec la lecture que l'on essaie de mener à bien ici, c'est que, dans le texte de Nancy, la première est parfois conçue comme la critique elle-même : si elle arrive à un surpossible, c'est dans la mesure où la première *agit* sur la seconde et l'empêche de fonctionner. On pourrait, ainsi, se demander si c'est l'opération critique en soi qui conduit à son propre échec ou si, plutôt, c'est son autoreprésentation qui peut le faire. Si Mauron, muni d'une grille sûre pour départager l'écriture saine de l'écriture pathologique, avait essayé de corriger le texte de Racine, en disant ce qu'il aurait dû écrire pour franchir la position paranoïde-schizoïde, on serait installé dans le domaine du surpossible. C'est le risque, dont on a parlé, de la critique qui se met à la place de l'œuvre (Nancy cite Starobinski pour parler du critique qui se substitue à l'art)¹. Cependant, il semble que, s'il est clair que l'autoreprésentation agit sur le fonctionnement, il ne faut pas oublier que le second doit agir nécessairement sur le premier aussi. Cela veut dire que l'on ne peut pas parler des critères de la critique abstraitement, puisque la façon dont elle opère dans le texte ne peut être décrite que comme une sorte de brouillage de ces critères. Certes, il serait difficile de nier que la pensée marxiste, par exemple, a effectivement mené au surpossible. Cependant, ce que l'on essaie de montrer ici, c'est qu'elle ne l'a fait précisément que dans la mesure où elle a quitté le terrain de la critique. Si l'acte critique présuppose un choix (et non pas un « jugement », ce qui présuppose un critère fixe), elle se voit constamment obligée de s'interroger sur la nature de ces choix.

« En un sens Kant, Marx, Husserl et tous les grands critiques ont toujours déjà su que leur critère ou leur critériologie implicite était un impossible (l'inconditionné, l'homme total, le logos). Il nous incombe moins de le « savoir » à nouveau que de nous y décider et de nous y exposer »².

Or, dans ce travail, ce dont il s'agit d'interroger, c'est précisément dans quel « sens » la critique l'a toujours su. D'un côté, on l'a vu, elle l'a toujours ignoré. Cependant, le « sens » (ce qui veut aussi dire la « orientation ») de son écriture fait, justement, état de ce non-savoir. Si l'on parle de critique tautologique, c'est pour décrire ce mouvement qui présuppose le

¹ Cit. néc.

² *Id.*

« propre » pour le déplacer et faire état de ce déplacement. Dans ces conditions, le « propre » de la critique n'a jamais été qu'un leurre, qu'un dispositif permettant au lecteur d'éviter le silence de la non-parole. S'exposer à l'impossible n'était, pour ces écrivains, qu'un affolement vers une duperie excessive, qui seule pouvait produire : c'est par leur croyance éperdue dans le texte qu'ils ont pu s'égarer et s'exposer à leur propre écriture.

1.4 Le Propre de la critique

Le mot « critique » comporte plusieurs significations et il serait difficile de lui trouver un sens dans ce travail sans réfléchir sur l'emploi qu'en font les auteurs que l'on a choisis d'étudier. Cependant, si l'on ne veut pas rester sur la façon dont ils représentaient leur propre travail, mais plutôt penser les manières dont cette représentation affecte les lectures, l'usage du mot doit être constamment rapporté à leurs pratiques, et aux images qui l'accompagnent nécessairement. Dans ce travail, on en a repéré quelques-unes qui travaillent les textes des auteurs étudiés. Or, lorsque l'on réfléchit sur trois d'entre elles (« l'homme embarqué », de Goldmann, la « circulation des eaux » de Mauron et l'« alchimie » de Barthes), on s'aperçoit qu'elles peuvent être lues comme les « impossibles » de leurs critiques.

Si Goldmann parle rarement de « critique littéraire » (il préfère le terme « sociologie de la littérature » pour ses propres travaux, en les opposant aux autres approches), il consacre un texte à la définition du mot « critique » et à son usage dans les recherches sur la création littéraire¹. Pour lui, toute pensée est composée de deux éléments qui sont également importants pour le développement d'une réflexion « saine » mais qui comportent aussi des dangers qu'il faut à tout prix éviter. Le premier de ces éléments est le dogmatisme, qu'il définit comme « la mise en ordre du monde, la création d'invariants, l'élaboration d'une pensée théorique »². Il est ce qui permet aux hommes de donner un sens à sa vie. Il est, ainsi, essentiel pour toute vie en société : l'auteur utilise ici comme exemple l'interdiction de l'inceste selon Freud, nécessaire pour que les sociétés ne se divisent pas en petit groupes qui ne communiqueraient pas entre eux. Si, décrit dans ces termes, le dogmatisme est nécessaire (il n'y a pas de critique possible pour cette interdiction), il peut devenir une entrave relation avec une autre opération de pensée. En effet, lorsqu'un type de structure ne réussit plus à faire fonctionner une réalité donnée, et impose de refoulements et sacrifices qui n'ont d'autre objectif que de garder une ancienne organisation irrationnelle pour préserver des anciens privilèges, le dogmatisme devient embarrassant et doit devenir l'objet de l'esprit critique.

La critique trouve, ainsi, sa place en tant que force s'opposant au dogmatisme, qui peut montrer que les contraintes qu'elle impose à la société ne sont plus nécessaires et qu'elles

¹ GOLDMANN, Lucien, « Critique et dogmatisme dans la création littéraire », in : *Marxisme et sciences humaines, op. cit.*, pp. 31-53.

² *Id.*, p. 44.

constituent, au contraire, en tant qu'élément qui empêche la construction de son avenir. Mais la critique peut aussi devenir pathologique : il est nécessaire qu'elle reconnaisse les possibilités que la situation actuelle de l'homme lui présente, puisqu'une contestation radicale de la société ne peut avoir de valeur que si elle offre un moyen réel d'amélioration de cette situation. Pour Goldmann, l'esprit dialectique n'est autre chose qu'un dépassement de l'opposition entre dogmatisme et esprit critique.

C'est à partir de ces réflexions qu'il commence une réflexion sur les difficultés de ses propres analyses. Effectivement, si, avant, il avait affirmé que la valeur esthétique d'une œuvre était liée exclusivement à la cohérence de sa vision du monde, il voit maintenant en quoi cela peut être un appauvrissement des possibilités réelles de l'art. En effet, pour répondre aux travaux de la critique universitaire érudite impressionniste (il pense ici probablement à Albert Thibaudet) et thématique, il a dû insister sur l'importance d'une lecture qui pouvant rendre compte de l'intégralité du texte, ce dont, selon lui, seule l'école lukacsienne, à laquelle il se rattache, pouvait rendre compte. Effectivement, *Le Dieu caché* peut être lu comme une longue discussion avec ces autres manières de lecture. Cependant, Goldmann affirme maintenant que cette insistance sur la cohérence des œuvres peut avoir pour origine inconsciente le dogmatisme des études marxistes de l'époque, même si, consciemment, il a toujours tenté d'élaborer une approche critique de ce dogmatisme

Quoi qu'il en soit, c'est l'article de Julia Kristeva sur l'œuvre de Bakhtine qui a fait en sorte que Goldmann se rende compte de son propre dogmatisme¹. Il faut lire l'article sur kristeva pour développer son impact sur la théorie de Goldmann Il modifie, ainsi, ses positions et affirme que la richesse est un élément aussi important pour la valeur d'une œuvre que sa cohérence. Il pense pouvoir intégrer cette richesse de trois manières : d'abord, en faisant une place dans les œuvres aux valeurs refusées par leur vision du monde. Ainsi, si Goldmann, avant, avait été forcé de dire que des personnages tels que Britannicus ou Hippolyte, par exemple, étaient dépourvus de toute valeur humaine, maintenant il peut corriger ces affirmations en montrant que, si du point de vue des valeurs absolues

¹ Voir KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, 1967, pp ?, repris dans *Sémiotiké* ?. Dans la mesure où il intègre cette question dans la discussion des différentes positions des courants marxistes, il se voit obligé aussi d'admettre qu'il est possible que l'insistance sur la cohérence de ses œuvres antérieures était affecté par le dogmatisme qui prédominait à l'époque sur ce sujet. Cette situation, cependant, s'est modifiée avec l'approche des événements de mai 68. Voir, à ce propos, GOLDMANN, Lucien, « Critique et dogmatisme dans la création littéraire », *op. cit.*, p. 48 et GOLDMANN, Lucien, « De la rigueur et de l'imagination dans la pensée socialiste », *in : Marxisme et sciences humaines, op. cit.*, pp. 312-326.

qu'incarnent Junie et Phèdre, cela était correct, il n'en reste pourtant moins vrai que « le texte de Racine exprime de manière compréhensive leurs aspirations et leurs souffrances »¹, ce qui revient à dire que la tragédie arrive à les intégrer. Continuer en parlant de la mort et de la libido pp. 50-51. Penser à l'apparition du mot « pathologie » dans le dernier livre de Goldman ?

Cependant, ces corrections de Goldman restent floues : on voit mal, à ce stade, quels changements elles pourraient apporter à sa méthode de lecture sans mettre en cause ses principales conclusions. Dans un article publié la même année, on peut voir comment l'auteur a cherché à ajuster sa grille de lecture à partir d'elles. En effet, dans une étude sur *Les Nègres*, de Jean Genet, il commence à travailler avec la notion de microstructure². Goldman procède à une espèce de critique totale du texte de Genet : son objectif est de lire la pièce réplique par réplique pour arriver à une compréhension plus fine de l'œuvre. Au lieu de dégager la structure totale de toutes les productions d'un auteur, il tente maintenant de rester au plus proche du mot à mot du texte. Il entend, ainsi, répondre à un reproche qu'on lui faisait souvent mais qu'il n'avait jamais pu répondre de manière satisfaisante : si, jusque-là, il avait surtout pensé le contenu des œuvres, il pourra finalement aborder leur côté formel³.

On serait tenté de rapprocher ce travail du *S/Z*, de Barthes, où celui-ci procède à une lecture aussi exhaustive mot-à-mot de *Sarrasine* de Balzac⁴, publié trois années plus tard. Cependant, il est impossible de lire ces deux textes comme s'ils avaient des visées analogues. Dans un sens, on peut dire que les deux lectures ne s'approchent qu'en s'éloignant. Les éléments en commun sont, en quelque sorte, inversés : leurs mouvements suivent des directions opposées. Barthes part de la notion, pour le moins discutable, des « textes modérément pluriels », à distinguer d'un texte, idéal, qui serait « absolument pluriel »⁵. Nous ne devrions plus nous étonner, à ce stade, de voir l'auteur opposer une valeur relative à une valeur absolue, ni de constater qu'il choisit, en dernière instance, la première en tant que support de lecture. Il s'agit du même mouvement que l'on a pu surprendre dans le *Sur Racine* : entre la tragédie pure d'un Eschyle et celle de Racine, contaminée par le drame

¹ GOLDMANN, Lucien, « La Sociologie de la littérature : statut et problèmes de méthode » in : *Marxisme et sciences humaines*, op. cit., p. 92.

² Cet article a été republié dans un livre posthume. GOLDMANN, Lucien, « Microstructures dans les vingt-cinq premières répliques des "Nègres" de Jean Genet », *Structures mentales et Création culturelle*, op. cit., pp. 299-339.

³ *Id.*, pp. 305-306.

⁴ Voir BARTHES, Roland, *S/Z*, op. cit.

⁵ *Id.*, p. 123.

bourgeois naissant, seule la seconde peut servir vraiment au type d'écriture qu'il tente de développer. La vraie tragédie, trop étrangère à l'expérience moderne pour qu'elle puisse servir d'objet à la réflexion, n'est pensable que si elle reste éloignée en tant qu'idéal à atteindre, comme quelque chose qui, en se posant comme absolue, se dérobe en permanence dans la nature toute relative de l'altérité. Pour amorcer un mouvement différent de celui-ci, il est nécessaire d'entrer dans un autre registre, que l'on examinera dans la session suivante.

On retiendra, pour l'instant, que si Barthes choisit d'analyser un « texte classique », c'est pour mieux le pluraliser. En effet, cette distinction entre pluralité restreinte et pluralité absolue seraient difficilement compréhensible si l'on ne tiendrait pas compte de la volonté de subversion de l'auteur : son but est, d'une certaine manière, de lire *contre* le texte, c'est-à-dire, faire en sorte que son penchant pour la plénitude (ou, autrement dit, son *et cætera*) aboutisse dans une dissémination qui la défait : « car si le texte est soumis à une forme, cette forme n'est pas unitaire, architecturée, finie : c'est la bribe, le tronçon, le réseau coupé ou effacé, ce sont tous les mouvements, toutes les inflexions d'un *fading* immense, qui assure à la fois le chevauchement et la perte des messages ». ¹ Paradoxalement, l'idée de « texte modérément pluriel » convainc beaucoup moins que sa subversion. Cela s'explique par le double caractère de la notion : Barthes la formule de façon objective, comme s'il s'agissait d'une caractéristique des textes classiques eux-mêmes. Cependant, la pluralité d'un texte ne peut être reconnue qu'à partir d'une manière spécifique de s'en approcher.

Cette ambivalence devient encore plus difficile à résoudre lorsque l'on réfléchit sur l'opposition entre le scriptible et le lisible. Barthes semble suggérer que certains textes seraient plutôt du côté du lisible (« nous appelons classique tout texte lisible » ², dit-il). Néanmoins, il serait difficile de comprendre ces notions si elles n'étaient qu'un rapport spécifique aux textes plutôt qu'une caractéristique qui leur serait propre : tout texte lisible a besoin d'un lecteur passif pour exister : la lisibilité ne peut pas, donc, être seulement un effet du texte écrit. Ainsi, l'opposition entre le scriptible et le lisible n'est compréhensible qu'à partir du moment où il n'y a plus de distinction entre, d'un côté, le texte et, de l'autre, sa lecture et son écriture : le texte est, en même temps, l'activité qui le produit et l'activité qui le décode. Pourtant, Barthes semble suggérer le contraire à chaque pas : la pluralité est définie

¹ *Id.*, pp. 134-135.

² *Id.*, p. 122.

par le « *plus ou moins* que peut mobiliser chaque texte »¹, comme si cette mobilisation pouvait être arrêtée par le texte sans l'intervention du lecteur. Tout se passe comme si Barthes jonglait avec deux conceptions différentes de texte : parfois, « texte » semble être l'objet écrit et séparé de toute activité (qui s'approche plus de l'« œuvre » telle qu'il la définira dans « La Théorie du texte »²), parfois, le mot semble désigner l'activité de production textuelle et de lecture.

Quoi qu'il en soit, si Barthes part d'un texte « lisible » pour explorer toutes les ressources de sa pluralité, Goldmann part de l'affirmation de la pluralité pour arriver à son contraire. L'article sur *Les Nègres*, qui devrait faire apparaître la richesse de la pièce, n'aboutit, en fait, à aucun changement de méthode :

« [...] l'analyse qui suit nous paraît présenter un premier résultat, limité sans doute, mais un résultat quand même à l'appui d'une thèse – celle de la *primauté de l'univers sur l'expression*, de la structure significative globale sur les structures partielles et de leur liaison étroite et significative – que nous défendons depuis des années »³.

Ainsi, Goldmann finit par revenir sur les modifications qu'il croyait devoir apporter à sa méthode : le soupçon de dogmatisme qui pesait sur ses premiers travaux se trouvait écarté par les résultats de la recherche même qui devrait le prouver. C'est un mouvement que l'on a déjà observé à propos de Michel Foucault⁴ : si la méthode coïncide avec l'objet, c'est parce que l'objet coïncide avec la méthode. Ici, la tautologie ne sert qu'à arrêter la pensée : tout se passe comme si, en littérature, la théorie pouvait être en principe réfutée, mais ne l'était jamais véritablement. En effet, la microstructure, concept qu'il développe dans cet article, n'est qu'une manifestation, dans une échelle réduite, d'une structure plus grande qui se répète tout au long de la pièce. Elle ne fait, ainsi, que confirmer un certain concept de cohérence que Goldmann avait déjà formulé auparavant⁵.

¹ *Id.*, p. 123.

² BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 22 novembre 2016, URL <http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2146/encyclopedie/theorie-du-texte/> (1973).

³ GOLDMANN, Lucien, « Micro-structures dans les vingt-cinq premières répliques des *Nègres* de Jean Genet », *op. cit.*, p. 345.

⁴ Voir *supra* p. 10.

⁵ Même lorsque, dans *Pour une sociologie du roman*, il abandonne le concept de « vision du monde », qui était l'outil le plus important de ses travaux sur Pascal et Racine, c'est parce que les analyses de Marx sur l'aliénation (et, par conséquent, ses propres études sur la réification) avaient été confirmées par le développement du capitalisme : c'est parce que la société est réifiée que toute conscience est devenue impossible dans le monde

La raison pour laquelle les lectures de Goldmann semblent, parfois en dépit de ses meilleurs efforts, devenir de plus en plus rigides au fur et à mesure qu'il avance tient probablement à la confiance qu'il accorde au côté positif de la lecture. Il a même été reproché d'être positiviste par un certain nombre d'élèves d'Adorno lors de son séjour à Berlin¹.

Ainsi, l'attention aux microstructures dans l'écriture de Jean Genet fait en sorte que le texte de Goldmann ne soit jamais aussi éloigné des travaux de Julia Kristeva que quand il tente de s'en approcher. L'auteur emprunte un certain nombre de présupposés à la tradition critique qui finissent par ruiner son projet : en effet, l'idée qu'il aurait deux niveaux de compréhension littéraire, la forme et le contenu (qu'il appelle, dans le passage cité, « l'univers » et « l'expression », même s'il utilise souvent les mots « forme » et « contenu » tout au long de son œuvre), fait en sorte qu'il pense pouvoir rendre compte du premier par un simple changement du niveau de l'analyse. Effectivement, une lecture mot-à-mot d'un texte ne peut pas aboutir dans une vraie lecture formelle puisque cette forme continue d'être conçue comme une simple expression d'un contenu qui ne dépend pas d'elle. Ainsi, malgré ce que l'auteur lui-même a pu affirmer, c'est une lecture du contenu de la pièce de Genet que Goldmann opère.

Du même coup, on peut se demander si les idées de « dogmatisme » et de « critique » telles que Goldmann les élabore sont suffisantes pour rendre compte de sa démarche. On pourrait même essayer renverser la question lorsque l'on considère que, finalement, *Le Dieu caché* était beaucoup moins schématique que ses travaux postérieurs. En effet, c'est l'envie d'atteindre le centre même du texte, cet acte « dogmatique » par excellence, qui libère en lui une parole critique. C'est le mouvement qui part de l'impossible rêve de la compréhension totale d'une œuvre qui peut opérer une critique radicale du texte. En cherchant à lire Pascal de la manière la plus rigoureuse possible, sans atténuer le sens de ses phrases², Goldmann doit

moderne .Voir GOLDMANN, Lucien, « La Réification », in : *Recherches dialectiques*, op. cit., pp. 64-106, et GOLDMANN, Lucien, « Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman », in : *Pour une sociologie du roman*, op. cit., pp. 19-57.

¹ Voir ADORNO, Theodor et GOLDMANN, Lucien, « Dialogue, Theodor Adorno et Lucien Goldmann » [en ligne], consulté le 16 novembre 2016, URL <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/134-dialogue>, (1968).

² « C'est qu'il faut donner leur [aux fragments de Pascal] *le sens le plus fort* et surtout ne jamais les atténuer pour les rendre accessibles au bon sens de la raison cartésienne, et cela bien que Pascal, effrayé par la force d'une formule ou d'une idée, a parfois lui-même atténué le paradoxe en passant d'une première à une seconde rédaction ». GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 45-46.

s'interroger sur l'usage constant du paradoxe dans son œuvre¹. Ainsi, c'est en essayant de trouver l'unité du texte pascalien que, finalement, il fait apparaître sa fracture.

Il est possible que l'auteur qui décrit mieux ce type de mouvement soit Maurice Blanchot. Comme la plupart des auteurs de l'époque, il ne cherche qu'à répondre à une seule question : quelle est l'essence de l'œuvre ? Dans ce sens, il n'est pas différent de toute la critique tautologique que l'on a étudiée ici : il veut arriver au centre du texte, là où il a été créé, pour pouvoir entendre cette parole originale qui se dégage de lui. Cependant, ce qui fait sa particularité, c'est qu'il n'est jamais dupe de sa propre recherche : il sait très bien que ce qu'il tente d'atteindre, c'est l'inatteignable. La centralité de l'œuvre est le point où « tout est parole, mais où la parole n'est plus elle-même que l'apparence de ce qui est disparu »². L'œuvre ne parle que dans la mesure où elle se tait.

C'est pourquoi, contrairement à ce que dit Goldmann, la critique ne peut pas être opposée au dogmatisme comme quelque chose qui limiterait son action : elle n'est pas un outil de pensée qui rendrait possible, si elle était utilisée avec sagesse, une maîtrise sur un objet donné. Elle ne peut pas être opposée à un autre outil de pensée qui limiterait son usage dans un équilibre favorable pour une réflexion saine. Souvent, c'est même la pathologie il faut retourner pour parler de la pathologie dans cet article de Goldmann du dogmatisme qui la rend possible. C'est encore dans *Le Dieu caché* que l'on rencontrera l'exemple le plus frappant. Chez Pascal, c'est la foi dans la réalité d'un objet qui rend l'écriture nécessairement critique. Certes, on pourrait argumenter que la foi de Pascal n'est ni entièrement dogmatique ni totalement critique, puisqu'elle part d'une croyance dogmatique en dieu pour arriver à la critique d'un monde d'où il est totalement absent. Il est même probable que Goldmann avait l'exemple de Pascal dans l'esprit lorsqu'il a développé ces deux notions. Cependant, si l'on veut rester fidèle à son interprétation des *Pensées*, il ne faut pas oublier que la foi n'est pas née d'une croyance dogmatique. En fait, elle est le résultat de l'incertitude même : le pari de Pascal repose tout entier dans une dynamique de l'incertitude. Cela ne veut pas dire, évidemment, que la foi est irrationnelle : bien au contraire, elle est la seule attitude rationnelle possible. Cependant, cette rationalité est une conséquence des limites de la raison : c'est parce qu'elle ne peut être sûre de rien en ce qui concerne les actions essentielles de l'homme qu'elle

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, « Le Paradoxe et le Fragment », in : *Le Dieu caché, op. cit.*, chapitre IX, pp. 216-227 et *infra* mettre ici les pages

² BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 53.

doit conduire à un pari sur les valeurs éthiques¹. On le voit, la foi dont parle Goldmann ne peut pas être confondue avec un dogmatisme qui serait séparé, ne serait-ce que pour des raisons didactiques, de la critique. C'est la croyance même en Dieu, avec l'honnêteté et la rigueur propres de l'écriture pascalienne, qui impose la critique là où le dogmatisme semblait être le plus solide : le doute de Pascal sur l'existence de dieu n'est pas surmonté par le pari, en fait, c'est le doute même qui motive sa croyance et qui la fait vivre. Ainsi, dans *Le Dieu caché*, il n'y a jamais un moment où un dogmatisme s'affirmerait *malgré* la critique ; au contraire, c'est bien la critique qui rend possible la croyance, tout autant que la croyance a besoin de la critique si elle veut continuer à être rigoureuse.

Cette distance entre les conclusions de l'article de 1967 (qu'il continue de soutenir par la suite, en affirmant même qu'elle consistent dans la plus grande différence entre sa propre pensée et celle de Theodor Adorno²) et *Le Dieu caché* s'explique par une ambiguïté dans la façon dont Goldmann les élabore. Dans *Le Dieu caché*, les sciences humaines ne peuvent pas être réduites à une simple connaissance positive du monde ; certes, l'objectivité est une composante essentielle de toute connaissance, mais elle est partielle, et, par-là même, erronée dans la mesure où elle n'arrive pas à se justifier et contient toujours une part d'arbitraire dans le choix de ses propres principes. Effectivement, elle ne peut pas faire appel à une autre niveau de connaissance dans la mesure même où elle n'accepte pas d'autre forme de savoir valable. Or, l'objet ne nous rend pas de lui-même son secret : pour le trouver, il faut faire des suppositions qui engagent le chercheur. C'est pour cela qu'il faut aussi réfléchir sur ces suppositions, qui sont, dans le positivisme comme dans le rationalisme, des valeurs éthiques cachées sous couvert de principes universels. Ainsi, le savoir en sciences humaines n'est jamais qu'un savoir, mais un type de pensée qui ne peut pas être séparée de ses valeurs et des manières de les réaliser³. Néanmoins, lorsque Goldmann oppose le dogmatisme à la critique, on voit que ces affirmations, trop généralistes, peuvent s'appliquer à n'importe quel type de pensée. Effectivement, en lisant certaines de ses affirmations, on pourrait se demander dans quelle mesure elles ne relèvent du simple bon sens : Descartes ne serait peut-être pas contre ces propositions. Cela se voit dans les exemples qu'il utilise pour les illustrer : « L'esprit

¹ Voir *id.*, p. 99. Sur les rapports entre foi et pari dans la pensée goldmannienne, voir LOWY, Michael, « Lucien Goldmann : le pari socialiste d'un marxiste pascalien », 6 novembre 2012, *Médiapart* [en ligne], consulté le 17 novembre 2016, URL <http://blogs.mediapart.fr/blog/michael-lowy/061112/lucien-goldmann-le-pari-socialiste-dun-marxiste-pascalien>

² ADORNO, Theodor et GOLDMANN, Lucien, *op. cit.*

³ Voir GOLDMANN, Lucien, « Visions du monde et Classes sociales », *id.* chapitre V, pp. 97-114.

critique, en revanche, poussé à l'extrême limite, nie l'existence même de l'objet, de cette assiette par exemple »¹. Qu'une pensée puisse douter de la réalité du monde, on le sait depuis longtemps. Cependant, Goldmann n'évoque pas des exemples concrets des philosophes qui aurait intégré cela à leurs pensées. L'exemple est d'autant moins pertinent qu'il l'oppose à la théorie critique d'Adorno, qui est loin de soutenir cette idée.

Cette différence tient probablement au fait que, dans *Le Dieu caché*, les conclusions méthodologiques ne sont pas séparées de la lecture elle-même. Au contraire, on voit tout ce que l'auteur doit à Pascal dans le développement de sa propre pensée. Lorsque l'on compare ces deux moments des travaux goldmanniens, on se rend compte que, malgré la parenté de certaines propositions théoriques, on n'est pas tout à fait dans le même registre d'écriture. La critique que l'on retrouve dans *Le Dieu caché* n'est pas une attitude de la pensée, mais le mouvement nécessaire de tout langage qui cherche à parler d'un texte.

Il faudrait, cependant, nuancer ces affirmations. Lorsque l'on dit que les réflexions de Goldmann sur la critique pourraient être appliquées à n'importe quel type de pensée, on ne veut pas dire par là qu'elles auraient une *visée* abstraite. Bien au contraire, son objectif est toujours d'établir, à la fois, les possibilités d'une lecture plus proche du texte et d'une action politique dans le monde. Néanmoins, il n'en demeure pas moins que leur *élaboration* se fait dans l'absence du texte, et reste, par là même, abstraite. Pour s'en convaincre, il suffit de mesurer la distance entre sa déclaration d'intentions et ses pratiques de lecture. En commentant son projet d'étudier Samuel Beckett (qu'il ne réalisera jamais), il affirme que son intention est de « montrer que cette œuvre, si elle est grande, intègre les antagonismes, les difficultés, les brisures dans une vision malgré tout globale du monde qui peut être réduite en système »². Ce projet, qui, pour toutes ses limitations, n'en constitue pas moins une avancée par rapport à certaines formulations antérieures, serait, selon l'auteur, très proche de ses travaux qu'il avait déjà menés sur Genet et Witold Gombrowicz. Or, à en juger pour ces derniers (et plus particulièrement, comme on l'a vu, les études sur les « microstructures » de Genet), les « brisures » dont parle Goldmann sont complètement absentes ou ne sont que des éléments très mineurs et très peu significatifs qui n'ont d'autre rôle que d'être dépassés par une totalité plus grande. Tout se passe comme si, au fur et à mesure où il essaie de travailler sa méthode (ne serait-ce que pour l'assouplir), elle finissait par devenir de plus en plus rigide.

¹ ADORNO, Theodor, GOLDMANN, Lucien, *op. cit.*

² *Id.*, p. 48.

En un sens, au lieu de dire que la méthode ne vaut que lorsqu'elle s'efface, ce qui finirait par nous mener à une théorie de l'objectivité du texte, il faudrait dire qu'elle ne trouve sa valeur que parce qu'elle est ambiguë. De cette manière, dogmatique ou pas, la lecture sera toujours « critique » dans la mesure même où elle croit qu'elle est en train de lire quelque chose qui aurait une réalité propre : en un mot, on peut dire que la critique apparaît et trouve un sens dans l'échec de sa propre disparition. Ainsi, et malgré ce que les auteurs eux-mêmes peuvent affirmer, la critique n'est pas une manière de contester certaines idées. Pour être exact, il faudrait décrire la critique comme une croyance et un geste. Effectivement, d'une part la critique n'est que la croyance dans la possibilité de la critique : elle est utopique dans la mesure même où elle cherche quelque chose d'impossible, c'est-à-dire, une essence qui serait « propre » à un objet. De l'autre, elle est un geste parce qu'elle opère une lecture qui ne peut pas être épuisée dans l'objet, mais qui est présente aussi dans un mouvement qui fait *comme si* cet objet pouvait exister en tant que réalité autonome.

Le Soir du langage

Dans l'introduction des *Essais critiques*, Barthes mène une réflexion sur le statut du sujet dans l'écriture. Il cite un passage de *La Recherche du temps perdu* où Brichot, après une remarque de M^{me} Verdurin sur l'emploi trop fréquent de la première personne dans ses textes, remplace simplement, dans son écriture, le « je » par le « on »¹. Si cette substitution est ridicule, c'est parce que Brichot ne comprend pas le sens du commentaire de M^{me} Verdurin : l'usage du « on » serait, dans sa conception, simplement plus élégante que celle du « je ». Or, l'utilisation du pronom, au lieu de masquer l'action du sujet, finit par la rendre plus évidente : le lecteur voit clairement que le « on » est l'équivalent de « je ». Néanmoins, malgré tout, quelque chose a changé dans l'écriture de Brichot : il signifie, maintenant, sa propre maladresse à chaque fois qu'il écrit.

Cependant, il semble que, dans la perspective de Barthes, Brichot n'ait pas entièrement tort. La remarque de M^{me} Verdurin ne concernait pas tant l'usage du pronom que la nécessité de cacher le sujet pour donner à son travail un ton plus objectif, et, par conséquent, plus sérieux. Or, si Brichot n'arrive pas à utiliser correctement le « on », c'est parce qu'il n'a pas

¹ Voir BARTHES, Roland, *Essais critiques*, op. cit., pp. 279.

envie de cacher le sujet. Ce changement de pronom chez Briclot montrerait, ainsi, que le problème n'est pas celui de l'occultation du sujet, mais de sa place dans le texte :

« Grottesque, Briclot est tout de même écrivain ; toutes les catégories personnelles que celui-ci manie, plus nombreuses que celles de la grammaire, ne sont jamais que des tentatives destinées à donner à sa propre personne le statut d'un signe véritable : le problème, pour un écrivain, n'est en effet ni d'exprimer ni de masquer son Je (Briclot naïvement n'y arrivait pas et n'en avait d'ailleurs aucune envie), mais de l'*abriter*, c'est-à-dire à la fois de le prémunir et de le loger »¹.

Le pronom « je » serait, ainsi, un objet ambigu : il est encombrant parce que son lieu est si difficile de trouver que l'on est tenté de faire tout simplement comme s'il n'était pas là. Mais cette tentation est le signe même de son importance : toute l'écriture peut être vue comme une façon de mobiliser le langage pour rendre compte du rôle de celui qui la produit.

D'une certaine façon, tout le langage serait affecté par la difficulté à dire « je ». En reprenant les thèses de Jakobson et de Pierce, Barthes et en évidence le double caractère du pronom : il est, en même temps, un « symbole » qui fait partie du lexique de la langue et il est un indice existentiel, qui n'a d'autre sens que d'indiquer le proférant. Ainsi, il est un mot qui ne peut être défini par le lexique lui-même (contrairement à la troisième personne qui, elle, peut être toujours être échangé par un nom sans faire violence à la structure de la langue). Il dépend, pour avoir un sens, d'une relation entre le message et le code dans l'acte d'énonciation. Effectivement, ce pronom est le dernier à être appris par l'enfant, et le premier à être oublié par l'aphasique. Or, Barthes compare les difficultés de l'enfant et de l'aphasique aux stratégies d'écriture du romancier et du critique.

L'enfant, n'identifiant pas de différence appréciable entre sa propre situation et celle des autres locuteurs, utilise la troisième personne pour parler de soi. Cependant, il ne faut pas se tromper sur cet usage : le romancier ne tente pas de cacher le « je », ni de prendre ses distances avec sa propre subjectivité pour donner à son récit un caractère plus objectif. Sa stratégie aurait pour but de s'insérer pleinement dans les codes de la langue en abandonnant ce signe indiciel, que Barthes qualifie de « bâtard »². Ainsi, même quand le romancier décide d'utiliser le « je », ce pronom n'est plus indiciel et appartient intégralement au code : le « je »

¹ *Id.*, p. 280.

² *Id.*, p. 281.

du roman n'est qu'une autre manière de dire « il », puisque le narrateur est aussi un personnage.

La deuxième stratégie pour éviter le signe indiciel serait celle du critique, proche du langage de l'aphasique. Au lieu de disséminer le « je » par la multiplication de l'usage des pronoms de la troisième personne, le critique adopte la démarche inverse : il abolit complètement l'usage des pronoms.

« Le *Je* du critique n'est donc jamais dans ce qu'il dit, mais dans ce qu'il ne dit pas, ou plutôt dans le discontinu même qui marque tout discours critique ; peut-être son existence est-elle trop forte pour qu'il la constitue en signe, mais à l'inverse peut-être est-elle aussi trop verbale, trop pénétrée de culture, pour qu'il la laisse à l'état de symbole indiciel. Le critique serait celui qui ne pourrait pas produire le *Il* du roman, mais qui ne peut non plus rejeter le *Je* dans la pure vie privée, c'est-à-dire renoncer à écrire : c'est un aphasique du *Je*, tandis que le reste de son langage subsiste, intact, marqué cependant par les infinis détours qu'impose à la parole (comme dans le cas de l'aphasique) le blocage constant d'un certain signe »¹.

Barthes continue son argumentation en développant la métaphore. En effet, si le romancier est plus proche de l'enfant que de l'aphasique, c'est parce son « je » est vierge d'histoire ou qu'il a décidé de vider toute histoire de son sujet. Ainsi, il peut instaurer dans son écriture cette confiance éperdue dans le code proche de celle de l'enfant face à l'institution langagière qui est représenté par l'adulte. Il s'agit, ainsi, d'un langage de l'aurore, qui ne peut exister que parce qu'elle est antérieure à la conscience d'un être échappant au code.

Inversement, le critique est celui qui a un « je » trop lourd pour qu'il puisse l'oublier. Il est au soir du langage : ne pouvant plus effacer l'indice du symbole, il oublie le symbole lui-même. Il fait en sorte, ainsi, que le langage écroule de son intérieur, comme l'aphasique, qui n'a un défaut de langage que dans la mesure même où ce langage a été institué. Le critique, comme le vieillard, ainsi, soustrait son « je » du langage pour le mettre à l'abri, il le protège du langage tout comme l'enfant, en constituant le langage en tant que code parfait, protège le sien en s'y abandonnant.

¹ *Id.*, p. 281.

Tout ce que Barthes dit du romancier pourrait être également dit du tragédien. On reconnaîtra ici une des caractéristiques les plus importantes de l'œuvre de Barthes à cette époque : l'exigence d'intelligibilité qui l'a poussé à construire ce rêve d'une tragédie entièrement lisible dont on a parlé antérieurement¹ : un « je » indiciel, qui exprimerait la subjectivité de l'auteur serait une dimension du texte qui échapperait à la langue et qui se constituerait comme un noyau qui expliquerait tout, mais que rien n'expliquerait. Le tragédien cherche cette clôture d'un monde entièrement recouvert de langage. Ainsi, la tragédie racinienne serait le lieu où il n'y aurait pas de praxis qui puisse être opposé au langage, puisque toute action se fait par le langage, le code ici est parfait et clos sur lui-même.

Ne pouvant pas pratiquer la tragédie (ni, d'ailleurs, le roman, même si, à la fin de sa vie, il était en train d'en ébaucher le projet)², c'est dans cette vieillesse de l'écriture que Barthes lui-même se meut : son but n'est pas tant d'interpréter les auteurs qu'il lit (même si cela est une partie indispensable du processus), mais de faire en sorte qu'un « je » puisse exister par la langue dans son occultation même. Ceci est peut-être le point le plus important de la préface de l'auteur : le texte, finalement, est moins important que la nécessité qui le commande.

Or, l'œuvre de Barthes constituait, à cette époque, une quête du langage. Cependant, on pourrait imaginer que, en ce moment, le langage serait en train de céder sa place à l'importance de sa propre création et du sujet qui la manie. Effectivement, dans cette préface, l'auteur affirme que l'écrivain doit vivre son écriture comme un abandon, le présent de l'écriture étant toujours déjà un passé. De sorte que, le moment où la société demande à quelqu'un de soutenir sa propre écriture, c'est-à-dire, juste après sa fin, c'est justement le moment où il ne peut plus le faire, puisqu'il l'a déjà quittée. Il ne peut, ainsi, être responsable du contenu de ce qui a été écrit, mais seulement de sa forme. Ici, la forme n'est pas juste une manière d'exprimer un sens donné, mais une recherche qui indique son origine : « la décision, obstinée, de l'écrire »³.

Comment penser cette ambiguïté dans le texte barthésien, qui semble hésiter entre une exigence de lisibilité et la nécessité de chercher une source qui produit le texte mais qui n'y

¹ Voir [supra](#), p. sur l'intelligibilité et le noyau, aujourd'hui pp. 109-110.

² Voir BARTHES, Roland, « Vita Nova », in : *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, pp. 994-1001.

³ BARTHES, Roland, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 275. Claude Coste donne à cette phrase (et, d'ailleurs, à toute l'œuvre de Barthes), une interprétation phénoménologique. Pour lui, on peut lire les textes de Barthes à la lumière d'un sujet qui se cherche. Si nos lectures nous ont éloigné de cette thèse, il faut dire, néanmoins, qu'il serait difficile de comprendre cet auteur sans qu'une certaine idée de la phénoménologie et de la recherche d'un « je » vu en tant que sujet intervienne. Voir COSTE, Claude, *Roland Barthes moraliste*, *op. cit.*

appartient pas ? Il est possible qu'il ait pensé à Blanchot lors de l'écriture de ce passage. Effectivement, dans *L'espace littéraire*, Blanchot écrit sur les rapports de l'écrivain avec son propre texte. Son argument est similaire à celui de Barthes : le texte oppose un *Noli me legere* à son créateur à chaque fois que celui-ci essaie de le ressaisir par la lecture¹ : l'espace que la création a ouvert refuse maintenant toute place à la création, et l'écrivain est obligé de recommencer. Le créateur, dans la mesure où il essaie, par l'écriture, d'établir une entente avec l'œuvre, est obligé de le congédier dès que celui-ci est écrit. La solitude de l'écrivain vient du fait qu'il ne peut pas faire partie de son œuvre, puisqu'il appartient à ce qui est toujours avant la création de l'œuvre, et dont l'œuvre se sépare dès que l'écriture s'arrête.

On pourrait imaginer qu'une telle critique, qui sépare si radicalement l'œuvre de l'écrivain, devrait aboutir à une lecture qui ignore la genèse au profit du texte vu comme objet indépendant de son auteur. Or, Blanchot consacre une place considérable à la personnalité des écrivains qu'il étudie. Barthes, on l'a vu, met la question du « je » au cœur même de l'écriture. Il semble, en effet, que la nécessité de comprendre le texte finissait toujours par atteindre un point où il fallait déborder le texte. Tout se passe comme si la construction de l'indépendance absolue du texte passait par sa disparition : c'est parce que l'écrivain croit que l'œuvre est une existence absolue qu'il doit couper toute relation avec lui. Il cherche constamment ce qu'il ne peut pas, par définition, trouver : une réalité qui ne lui doive rien et qui, en même temps, tolère son approche. Ils travaillent à la construction de l'objet paradoxal par excellence : l'altérité absolue, qui leur opposeraient une résistance totale à leur propre vécu, leur offrant une expérience radicalement différente de celle qu'ils pourraient par ailleurs connaître, mais qui, en même temps, soit assez proche d'un universel qui ne les rejette pas entièrement hors de sa sphère.

Par la suite, Barthes écrira un texte dans lequel l'expression « critique littéraire » devient péjorative.² Il ne s'agit pas, cependant, d'un changement de position, mais simplement de la modification du sens du mot : si, dans le *Essais critiques*, la critique était avant tout un mode de trouver la place du sujet dans l'écriture, dans la *Théorie du texte* elle prend une signification plus traditionnelle et devient la recherche du sens des œuvres. Or, pour la théorie que Barthes essaie de développer alors, l'idée qu'une œuvre puisse trouver un sens final n'est pas compatible avec l'idée d'un texte conçu en tant que production.

¹ BLANCHOT, Maurice, « Noli me legere », in : *L'espace littéraire*, op. cit., pp. 13-14.

² BARTHES, Roland, « Théorie du texte », op. cit.

Le sens que Barthes donne à la critique dans ce texte est, somme toute, assez traditionnelle. Notons, cependant, au passage, que la théorie du texte que l'auteur expose est loin d'être incompatible avec l'idée de critique telle qu'il avait développé dans les *Essais critiques*. On le voit, cette définition minimale de la critique est insuffisante dans la mesure où elle laisse de côté les mouvements les plus importants des lectures réalisées. En effet, cette définition ne devient opérationnelle que lorsque les textes critiques eux-mêmes n'apparaissent pas dans le discours qui essaie d'assigner leur place. Leur absence est le résultat même de l'envie de les rejeter en tant que des approches « dépassées ».

Cependant, il est important de noter que si, dans ses textes méthodologiques, Barthes a beaucoup modifié ses positions, son rapport avec la lecture est resté le même sur un point essentiel : il a toujours vu la critique littéraire comme une activité d'écriture. Dans la leçon inaugurale du Collège de France, Barthes se penche sur les raisons qui ont motivé ses premiers textes. La sémiologie lui a apparue, en 1954 (année de la publication de ses premières mythologies) comme une manière d'activer une critique sociale. Ainsi, « la sémiologie (ma sémiologie, du moins) est née d'une intolérance à ce mélange de mauvaise foi et de bonne conscience qui caractérise la moralité générale, et que Brecht a appelé, en s'y attaquant, le Grand Usage »¹. Si ce texte nous semble important, c'est parce que Barthes y mène une lecture de sa propre œuvre qui semble changer le regard que l'on porte habituellement sur sa trajectoire. Si l'on se fie à son récit, lors de ses premiers écrits, il s'était déjà aperçu que le premier véhicule du pouvoir résidait dans le langage. Ce qu'il veut nous montrer, c'est que, très tôt il était déjà en train de lutter contre le fascisme de la langue. Ainsi, d'une certaine façon, malgré toutes les ruptures et les changements d'orientation que l'on peut observer dans sa trajectoire, il nous suggère que cette volonté de lutte par le langage serait une espèce de fil d'Ariane qui donnerait une certaine cohérence à tous ces textes.

On n'est pas obligé d'accepter ce récit de Barthes et de faire comme si toute son œuvre ne pouvait être lue qu'à la lumière de la *Leçon*. En effet, on n'a aucune raison de croire que l'auteur puisse nous offrir une interprétation plus intéressante de ses propres écrits que n'importe quel autre lecteur. Ainsi, on pourrait lire l'évolution de Barthes comme celle d'une écriture qui devient de moins en moins engagée. Cependant, il est vrai qu'une certaine dimension politique n'a jamais été tout à fait absente de ses textes. Dans ce sens, le mot « critique » pourrait accueillir ici une signification qu'il n'apparaît pas expressément dans la

¹ BARTHES, Roland, *Leçon*, in : *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 440.

préface des *Essais critiques* : lu comme une résistance envers le « Grand Usage », l'écriture de Barthes devient une longue critique de la langue en tant qu'objet politique.

On pourrait lever une objection et affirmer que l'on confond ici deux usages bien différents du mot « critique » : effectivement, on pourrait défendre que la critique du monde moderne, en tant que contestation du *status quo* de la société, a très peu de relations avec la critique littéraire. En effet, il y a quelque chose de conformiste dans une pratique qui se retrouve toujours face à des textes légués par la tradition, qu'elle légitime lorsqu'elle les interprète. Cependant, la méthode que l'on essaie de suivre dans ce chapitre consiste, justement, à étudier les diverses façons différentes dont le terme « critique » peut être employé, et voir dans quelle mesure il est légitime de les lire ensemble. Si l'on essaie de penser le thème principal de la *Leçon*, on pourrait se demander dans quelle mesure la résistance au fascisme de la langue pourrait se constituer, pour Barthes, en tant qu'une *critique* de la langue.

Il est probable que l'auteur lui-même aurait refusé le mot « critique » pour parler de la résistance par l'écriture qu'il essayait de mener à cette époque. Cependant, si on le propose ici, c'est parce que l'on pense à une acception très différente de celle que l'on utilise souvent : lorsque l'on parle de critique du langage, il ne faut pas penser seulement à sa contestation. Dans un sens, la critique du fascisme de la langue, la critique sociale et la critique littéraire réalisent un mouvement analogue.

Cela devient visible lorsque l'on tente de rapprocher le texte de la *Leçon* de la préface des *Essais critiques*. Dans ce texte, Barthes met en scène une situation particulière pour réfléchir sur le rôle de la langue dans l'écriture critique. Il imagine qu'il veut écrire une lettre à un ami qui a perdu quelqu'un de cher. Or, s'il décide de s'appuyer simplement sur la langue en tant qu'institution, il pourra cueillir, dans son répertoire, plusieurs tournures qui communiqueront un message. Ce message pourrait se résumer, cependant, dans un seul mot : « condoléances ». Mais, justement, ces phrases que la langue lui impose ne peuvent pas véhiculer autre chose qu'un texte froid, qui serait, ainsi, en-deçà de ce qu'il veut dire : il ne peut pas transmettre la compassion qu'il ressent. Or, ce qui est intéressant dans le texte de Barthes, c'est qu'il n'affirme pas, comme on pourrait imaginer, qu'une écriture créative serait nécessaire pour exprimer le sentiment initial de compassion. Quoi qu'il en fasse, ce sentiment est perdu pour le destinataire : la parole de l'écrivain ne peut sortir que d'une langue, et il n'y a aucune manière de créer un texte qui ne serait déjà connoté par son usage. Ainsi, au lieu d'essayer d'écrire le sentiment, l'écrivain doit écrire pour l'autre : il doit choisir la

connotation de son texte pour penser au message qui sera reçu, puisque le message qu'il a voulu envoyer ne peut pas être écrite.

C'est ainsi que la littérature est condamnée à l'originalité : non pas parce qu'elle devrait, à chaque fois, trouver un style adéquat pour exprimer une individualité différente de toutes les autres, mais parce que les conventions de la langue sont lourdes d'un sens qu'il faut à tout prix éviter. Ainsi, puisqu'il est impossible de s'exprimer par la langue, la seule manière que l'écrivain peut trouver pour être accueilli : « l'écriture est, en effet, à tous les niveaux, la parole de l'autre »¹. Ce type d'écriture est ce que Barthes appelle l' « l'indirect », puisqu'il se construit sur un manque. C'est l'absence même du sujet qui la détermine : l'accueil du sujet ne peut se faire que dans la mesure où il s'efface.

On reconnaît ici l'aphasie du langage critique. Pour circonscrire ce type de pratique, les institutions langagières créent un type d'usage acceptable : chaque époque aurait un type de langage (prôné par l'école ou par la littérature elle-même) qui limite l'écriture des deux côtés : d'une part, sa clôture interdit l'indirect outrancier, de l'autre, la nécessité d'échapper à la banalité fait en sorte qu'une certaine variation soit encouragée. Cette zone surveillée du langage, Barthes la nomme « rhétorique ». La rhétorique serait, ainsi, l'espace où toute écriture d'une époque donnée pourrait se mouvoir.

L'écriture critique, a besoin, ainsi, de cette institution langagière qu'est la rhétorique pour pouvoir exister. Mais cette rhétorique sert comme une façon de lutter contre l'usage figé de la langue. Certes, on est loin ici de l'idée de « fascisme de la langue » de la Leçon. Cependant, dans la mesure où la critique n'est pas, sous la plume de Barthes, une simple façon de contester quelque chose, mais un travail à l'intérieur de cette chose même, on voit comment le parallèle peut être tracé. La seule façon de lutter contre la langue passe par la langue : l'écriture est une ruse qui démontre ses limites et déjoue ses aspirations à l'universalité. Or, dans la mesure où tout langage se constitue en tant que pouvoir, l'écriture critique (comme l'écriture littéraire, bien que les frontières entre les deux soient difficiles à saisir) est aussi une critique sociale : pas de moyen de produire une écriture sans critiquer le pouvoir. C'est cette confiance dans le caractère contestataire de toute critique qui permet

¹ BARTHES, Roland, *Essais critiques*, op. cit., p. 277.

Barthes d'affirmer que, sous cet aspect, Céline est aussi important que Hugo, comme Chateaubriand est aussi important que Zola¹.

Cette affirmation sur les textes de Céline et de Chateaubriand est, en elle-même, un bel exemple d'écriture critique : c'est parce que le « je » de l'auteur se cache qu'il peut faire semblant qu'il ne parle qu'à partir du texte d'un autre : dans la *Leçon*, ce sont Céline et Chateaubriand qui se mettent à parler, le critique lui-même n'écrit que dans la mesure où son texte suit un mouvement contestataire qui ne devrait pas être le sien. Les notions de fascisme de la langue, de la lutte contre le pouvoir à partir de littérature sont prêtées à ces textes comme s'ils en étaient l'origine. Cependant, même si l'on voit bien que c'est le « je » du critique qui fait en sorte que ces notions apparaissent, on ne peut pas non plus oublier son effacement : il ne serait pas vrai de dire que cette lutte contre le langage institué était complètement absente des œuvres de ces auteurs. Le critique utilise, ainsi, la parole d'un autre non pas pour dire ce qu'il veut dire, mais pour affirmer ce que, d'une certaine façon, cette parole a toujours dit.

Il est intéressant de noter que le mot « critique », pour toute sa polysémie, n'est pas, pour les auteurs consultés, un simple mot-valise qui serait capable de signifier des concepts aussi différents que distants les uns des autres. Effectivement, l'idée de critique se rencontre à chaque fois qu'une certaine conception d'écriture cherche à se définir. Elle n'est pas, certes, toujours expressément formulée, mais on y rencontre toujours un langage qui opère, d'une certaine façon, contre lui-même, en mettant en crise, parfois à l'insu de son auteur, une œuvre qui essaie de se constituer, pour reprendre le concept de Goldmann, « dogmatiquement », c'est-à-dire, sans failles et à partir d'une clôture inébranlable, semble travailler dans toute écriture qui tente de se pencher sur une autre. Tout se passe comme si la critique ne pouvait se constituer que dans la mesure où elle était en crise.

Le Combat perdu

Charles Mauron n'a pas de menée de réflexion spécifique sur le mot « critique ». Cependant, il serait difficile de concevoir sa méthode ce mot. S'il a décidé d'appeler son mode de lecture la « psychocritique », c'est parce qu'il souhaitait mettre l'accent plutôt sur le mot « psycho » que sur « critique ». Il est facile de trouver des raisons historiques pour cela :

¹ BARTHES, Roland, *Leçon*, op. cit., p. 433.

à l'époque où il a commencé à adopter une approche franchement psychanalytique, le mot « critique littéraire » était beaucoup moins problématique qu'il ne l'a été par la suite : il était simplement employé comme une façon de désigner ceux qui étudiaient la littérature. Il ne voulait pas, ainsi, mettre en question l'usage du terme, mais simplement développer un type de lecture psychanalytique.

Cela ne veut pas dire, cependant, que l'on ne puisse repérer un mouvement dans son écriture proche de ce que l'on a vu chez Goldmann et chez Barthes. Effectivement, on a vu, dans le dernier chapitre, que toute sa théorie s'est constituée à partir d'une certaine notion de crise qui rappelle l'idée du « moment critique » que Jean-Luc Nancy décrivait lorsqu'il parlait du sens médical du terme « critique ». Or, ce qu'il est intéressant dans cette proximité entre « critique » et « crise », c'est qu'elle n'implique pas seulement les lectures proches d'une analyse médicale (qui s'intéresserait, selon Mauron, plus à l'identification d'une pathologie dans un texte qu'à son caractère esthétique)¹, mais qu'elle semble être impliquée dans la notion de critique, que l'on peut lire dans les mots mêmes que Mauron emploie.

Dans l'interprétation psychocritique, comme on l'a vu, la crise dans l'œuvre de Racine se précise avec *Mithridate*. Mais le fait qu'elle est plus apparente dans ce texte ne veut pas dire qu'elle n'est pas présente dans les autres : elle est à l'origine même de l'acte créateur. En effet, pour Mauron, le fait que quelqu'un décide de se lancer dans l'écriture est déjà un signe de crise : elle indique un certain refus d'accepter le monde et un détournement des énergies du sujet des fonctions sociales vers la création imaginaire. Ainsi, c'est dans la mesure même où le héros des pièces devient de plus en plus triomphant que la crise se précise : son point aigu est atteint lorsque, finalement, l'Œdipe réussit à posséder la mère. Quoiqu'il en fasse, Racine n'aurait jamais pu surmonter la crise : la catastrophe et la victoire des forces régressives n'étaient pas inscrites dès les premiers textes, comme un destin qui devrait se réaliser dans un futur plus ou moins proche ; en fait, l'écriture était déjà cette catastrophe, qui n'était pas simplement annoncée, mais déjà réalisée depuis la décision initiale de prendre la plume pour écrire.

Cependant, cette omniprésence de la crise dans l'écriture n'est pas une caractéristique particulière des œuvres de Racine. Effectivement, Mauron décrit le parcours de Molière d'une manière similaire. On a vu que le « moi orphique » de Molière était le résultat d'une rupture

¹ Voir MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., pp. 11-12 et 15-16.

avec la famille de l'auteur qui ne pouvait pas tolérer sa vocation¹. Ce moment de naissance du « moi orphique » est appelé « point critique » par l'auteur². Si, comme on l'a vu, le premier théâtre de Molière met en jeu un schème qui est assez simple et assez clairement œdipien – un jeune tente de tromper un homme plus âgé et dans une position d'autorité pour la possession d'une femme. Cette lutte a lieu à l'intérieur des règles du genre, où tout est atténué par l'ambiance comique et où le conflit n'est jamais si violent que l'on ne puisse pas en rire³. Cependant, à un moment donné les choses commencent à se passer autrement, et le genre comique commence à basculer vers un romanesque avec des caractéristiques beaucoup plus inquiétantes.

Pour Mauron, *l'Ecole des femmes* marque l'accomplissement de ce cycle, en 1662. L'année suivante, 1663, va devenir un « point critique ». Ce point est marqué par l'apparition d'une structure ternaire qui le rapproche de *Mithridate* : le fils qui ravissait la femme du père au moyen d'une farce qui faisait rire et qui ne dépassait jamais les limites de la morale devient soudain plus proche du Xipharès de Racine et se transforme dans un personnage moins audacieux qui ne veut pas s'affranchir de l'autorité du père. Il se trouve maintenant dénoué de toute charge agressive et le sadisme de la pièce se concentre sur une autre figure. C'est l'équivalent de Pharnace, le double inquiétant qui ne connaît aucune limite éthique et qui s'occupe seulement de la satisfaction de ses propres plaisirs. La plaisanterie est maintenant allée trop loin et le rire du public est moins naïf et plus cruel qu'avant : un danger réel menace ce monde protégé qu'était le théâtre de Molière. C'est un type nouveau de pièce qui va se dessiner avec *Le Misanthrope* et *Don Juan*, et qui aboutira dans l'écriture du *Tartuffe*. Cela serait dû, selon l'auteur, à l'influence de la cour dans la personnalité du dramaturge : sa vie dans la cour lui aurait montré jusqu'à quel point le monde jouait de la comédie. La querelle de *L'Ecole des femmes* lui met sur le banc des accusés : lui, sa femme, son théâtre étaient ciblés, « tout ce qu'il aimait était en péril »⁴ - son texte se charge d'agressivité dans la mesure où le danger s'approche.

L'œuvre qui joue le rôle de pièce-charnière est bien *Le Misanthrope*. Cela crée certains embarras pour sa chronologie : la pièce n'a pas été représentée après *Tartuffe* et *Don Juan* ? Comment, donc, dire qu'elle a une influence décisive sur les deux autres ? D'abord,

¹ Voir *supra*, p. 142.

² MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 230.

³ Voir *supra*, p. 146-147.

⁴ *Id.*, p. 279.

l'argument tient plutôt à l'évolution psychique qu'à la biographie de l'auteur : elle représente un état de la personnalité clairement antérieur aux deux autres. Cela veut dire que, même si l'on admet que cette pièce n'a pas été rédigée avant les autres, (ce que Mauron ne croit pas, s'appuyant sur un témoignage de Boileau qui dit que Molière aurait lu à son ami le premier acte de la pièce en 1664) le projet de la pièce, c'est-à-dire, son élaboration au niveau inconscient, date de l'époque de *La Critique de l'école des femmes*. Or, ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est que la dissociation des personnages que l'on a décrite n'est pas encore complète. C'est un « point critique » de l'œuvre de Molière : il s'agit d'une espèce de « document de crise », où le sujet fait acte du moment où un nouveau critère, c'est-à-dire, un nouveau moyen de diviser l'inconscient, se met en place. Tout se passe comme si, faute de ne pas disposer de la « lettre au père » de Molière, on était devant un autre texte quasiment aussi décisif : à défaut de voir le moment où le « moi-orphique » se forme, on assiste à sa destruction.

Ainsi, Alceste est une figure hybride, qui incarne deux rôles opposés. Dans les deux premiers actes, c'est le rire qui triomphe : Alceste est le personnage humilié qui est objet des railleries, et tous les discours vertueux sont rejetés. Cependant, à partir du troisième acte, la condamnation morale se précise et devient de plus en plus menaçante : le barbon comique devient une puissance vengeresse qui veut punir Célimène, mue par le principe de plaisir. A partir du quatrième acte, la menace se précise et, dans le cinquième, le jugement est prononcé. La structure du *Misanthrope* est, ainsi, très proche de celle de *Dom Juan*, qui suit exactement les mêmes pas, à la différence que le personnage ridicule, Sganarelle, est maintenant séparé du père vengeur.

Il faut souligner, cependant, que, chez Molière, les figures qui ne connaissent que le principe de plaisir et qui se moquent de tout discours vertueux, comme Célimène et Dom Juan, vont être investis, progressivement, de la plus grande partie de l'énergie créatrice, qui fait en sorte qu'ils soient plus riches et plus intéressants que les autres personnages des pièces, et cela parfois malgré l'auteur. Or, pour Mauron, la raison pour cela consiste dans l'identification inconsciente de Molière avec eux. Effectivement, ils ont des caractéristiques assez particulières : ils sont libres, ont une grande mobilité et savent mentir avec désinvolture. Ils sont liés, ainsi, au plus grand péché de Molière, mais aussi à son plus grand plaisir : le théâtre lui-même, et l'abandon de sa famille pour poursuivre sa vocation. Cela veut dire que, à partir du *Misanthrope*, ce que Molière met en scène, c'est sa propre écriture.

Or, comme dans l'œuvre de Racine, chez Molière cette crise n'annonce autre chose que la mort de l'œuvre elle-même. Certes, on l'a vu, Racine a écrit après *Phèdre*, mais seulement après un long tarissement des énergies créatrices, et à condition de renoncer à toute liberté et de se confier à la protection des forces régressives de son enfance. Dans la psychocritique, la mort de l'écriture ne se traduit pas nécessairement par un silence de l'œuvre, mais plutôt par son assujettissement.

Une autre évolution peut être aussi observée. Les figures paternelles, chez Molière, sont des personnages crispés : ils s'attachent à un bien et ont peur de le perdre. Ce bien est, d'abord, l'amour d'une femme. Le thème principal de ses pièces est, ainsi, la jalousie. Cependant, à partir de 1668, les choses commencent à changer, et un nouveau point critique est discernable. Il s'agit d'*Amphitryon*, repris à l'auteur romain Plaute. Comme dans les pièces antérieures, le thème principal de la comédie est la jalousie. Cependant, le conflit entre le père et le fils prend un tour particulier qui fait que ce texte occupe une place charnière dans l'œuvre de l'auteur. Le rôle que joue le double est très particulier et modifie fondamentalement la structure que l'on a pu observer jusqu'ici.

Effectivement, l'imitation atteint un degré de perfection tel que l'on ne peut plus être sûr de l'identité réelle des personnages. En principe, *Amphitryon* occupe la place du père qui possède l'amour de la femme, Alcmène. Jupiter essaie de le lui voler à partir d'un plan destiné à tromper et le père et la femme – il convainc la Nuit de prolonger son trajet et prend l'apparence d'*Amphitryon* pour entrer dans la chambre conjugale. Néanmoins, la ressemblance entre les deux est tellement troublante que l'on pourrait parler d'identification totale. D'ailleurs, est-on si sûr qu'*Amphitryon* puisse jouer le rôle du père lorsque son rival n'est autre que Jupiter lui-même ?

Pour Mauron, le double est lié à l'équivalence narcissique entre le père et le fils. Ce personnage qui, comme Don Juan ou Tartuffe, n'obéit qu'au principe de plaisir et qui est prêt à déstabiliser l'ordre établi de la famille et du pouvoir pour réaliser ses pulsions. Il est, ainsi, le fils qui détrône son père. Cependant, la position de pouvoir de Jupiter laisse de la marge pour l'interprétation opposée : le dieu sera, alors, le père qui revient pour hanter et punir le fils œdipien (l'amour d'Alcmène revenant de droit, dans ce cas, à Jupiter). Le plus important, cependant, pour l'évolution de la psyché de l'auteur, c'est l'amour narcissique que l'identification laisse entrevoir : le sujet s'identifie au père et un désir homosexuel voit le jour. Ainsi, ce qui finalement triomphe dans la pièce, c'est le principe de plaisir. Les mensonges

deviennent des vérités, les vices deviennent des vertus : Dom Juan et Tartuffe se transforment dans un dieu et roi. On passe de la jalousie au narcissisme.

Les raisons biographiques pour ces changements sont, pour Mauron, la levée de l'interdiction du *Tartuffe*, le triomphe de ses pièces ultérieures, la mort de son père et la fin des réprobations morales dont Molière était l'objet. Il peut assumer, ainsi, la position du père et être conforté dans ses fantaisies narcissistes. Il passe sous le seuil œdipien et atteint une phase prégénitale où la rivalité avec le père n'a plus de sens et la sécurité de l'amour de la mère enlève toute la motivation à la jalousie :

« Quel âge a ce M. Jourdain, que l'on fait danser à deux mains, qu'enivre le son des voyelles et qui recule à la première botte de Nicole ? Deux ou trois ans au plus. Le comique exige pour lui une apparence adulte, mais son âge affectif exclut amour et jalousie. Une réalité maternelle l'entoure, qu'il distingue mal de soi-même et qui, tour à tour, le trompe, le menace, le bouscule »¹.

La description de ces deux points critiques dans l'analyse de Mauron peut permettre de préciser le sens du mot « critique » dans son œuvre. On a vu que, dans son œuvre, le sens médical du terme s'adaptait mal à la définition que Nancy lui donne puisqu'il ne présuppose aucun « propre » qui fonctionnerait comme un développement normal du « moi orphique »². Mais, dans une certaine mesure, cette idée de « critique médicale » n'est pas tout-à-fait dépourvue de sens : effectivement, l'écriture de Mauron peut être pensée comme le récit d'une pathologie. Sous plusieurs aspects, les interprétations de Mauron ont un caractère tragique prononcé. Ses analyses se penchent moins sur le dénouement de la pathologie que sur sa formation : tout se passe comme si toute l'œuvre de l'auteur était une lente préparation pour arriver jusqu'à son moment le plus aigu. Les pièces de Molière qui attestent d'un état pathologique plus ou moins stable l'intéressent, au fond, assez peu. Mauron ne dédie aucune section spécifique au *Tartuffe* ou au *Bourgeois gentilhomme* : leurs structures sont trop fixées, leurs textes sont trop transparents pour qu'il s'y intéresse. C'est dans la mesure où l'équilibre des forces est en mutation, c'est-à-dire qu'il essaie d'appliquer sa grille d'analyse. Tout compte fait, c'est le nœud qui l'intéresse : le point critique, c'est le moment précis (et précieux) où la crise atteint sa pointe, où le « moi orphique » doit se décider entre deux types de déséquilibre.

¹ *Id.*, p. 297.

² Voir *supra* 189.

L'interprétation des textes de Racine n'est pas, sur ce point, différente de celle de Molière. Mauron met en évidence les points communs. Ainsi, l'identification avec le père que l'on observe dans *Amphitryon* serait proche de la confusion, opérée par Phèdre, entre Thésée et Hyppolite¹. Les trajectoires des deux auteurs sont comparables : leur problème essentiel est celui de la soumission au père, qui s'opère par un renoncement du sentiment amoureux et une régression à un état infantilisé : Eliacin est la contrepartie tragique de M. Jourdain. Dans les deux cas, le point critique n'est pas le moment où le patient peut se guérir, c'est plutôt le moment où le conflit est prêt à se désamorcer et où l'écriture est en train de disparaître.

Il peut paraître étrange que l'on parle d'écriture mourante alors même que, après ces points critiques, quelques-uns des plus éclatants succès des auteurs ont été rédigés. Cependant, c'est bien d'une espèce de mort qu'il s'agit : l'écriture ne reste vivante et intéressante pour Mauron que dans la mesure où elle se modifie. Cette écriture (qui est autant celle de Mauron que de Racine et de Molière) est le récit d'un sujet et de sa lutte pour une vie affranchie, dans laquelle indépendance et culpabilité vont nécessairement ensemble. Cette lutte est, certes, perdue d'avance, les auteurs analysés par la psychocritique finissent, invariablement, par perdre toute velléité d'indépendance : les derniers textes décrivent toujours le même paysage désolant, qui fait état d'une sécheresse créative résultant de l'enfermement du « moi orphique ». Cependant, ce qui fait en sorte que Mauron prenne part à ce conflit, c'est l'attendrissement qui lui cause la certitude que la partie est perdue d'avance. L'auteur regarde le déroulement de la pathologie comme le spectateur grec accompagnait l'action de la tragédie : le pathos vient du fait que, tout en sachant quel va être le dénouement de la pièce - puisqu'elle était fondée (avec des modifications plus ou moins importantes) dans des mythes connus de tous – il est encore permis d'avoir des sympathies, de s'apitoyer et, surtout, d'espérer pour un personnage, même si l'on sait qu'il est perdu d'avance. C'est dans ses travaux sur Baudelaire que l'on voit mieux son rapport avec les auteurs qu'il analyse. En commentant deux vers du poème XCIX des *Fleurs du mal*, où le poète décrit une maison paisible, Mauron écrit :

« Je l'avoue, ce havre m'émeut. Son apparition me prouve qu'en Baudelaire l'artiste avait gardé non seulement son pouvoir créateur, mais une sorte de sens commun, direct et simple, qui le renseignait sur son bonheur propre. Il n'avait plus que médiocrement besoin de "tulipe noire". Le travail dans la paix lui eût

¹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., pp. 294-295.

suffit. Son moi social le harassait à faire sans cesse alterner soucis maudits et drogues. Débarrassé de cette névrose, Baudelaire n'eût pas cessé, pour cela, d'être un grand poète et un des premiers hommes, en France, à goûter Wagner ou les japonaiseries. Le moi créateur seul nous intéresse. Assister à sa subordination – voilà la tragédie. Qu'il retrouve, même las, son temps propre, son "temps angélique" – voilà le miracle. *A une heure du matin*, Baudelaire se réfugie dans la paix, le silence, les ténèbres. Tout au long du jour, il a menti. Naturellement, il a menti ! Quelle société n'impose, au moins, le mensonge à qui vient solliciter ses services, son argent, son admiration ? Mais sur ce "deshonneur", ces tâches, ces blessures d'amour-propre, le surmoi ne manque pas de poser le doigt. L'être génial, alors, s'interroge, plein des doutes et de scrupules : et le voici qui se met au travail, non par plaisir, mais pour se racheter, priant Dieu de lui accorder quelques beaux vers avant qu'il ne perde toute estime de soi – ce qui conduit droit au suicide. Quel gaspillage d'énergie ! »¹

Effectivement, ce que l'on a dit sur Racine et sur Molière pourrait également être dit sur tous les autres auteurs qu'il analyse : l'écriture est un combat éperdu, mais voué à l'échec, pour sa propre survie.

Critique et Paradoxe

Cette crise qui semble motiver l'écriture de Mauron se retrouve aussi, sous un autre aspect, dans l'interprétation que Goldmann fait de Racine. Pour Goldmann, *Mithridate* occupe une place centrale dans la trajectoire de Racine. Ainsi, dans *Le Dieu caché*, *Mithridate* est une pièce qui s'interroge sur les possibilités d'une vie malgré toutes les menaces qui pèsent contre la nécessité d'assigner un espace à une authenticité. Certes, cette authenticité est d'un ordre différent de celle que l'on retrouve chez Mauron : il ne s'agit pas de la possibilité de l'existence d'une écriture contre les agressions d'un surmoi trop puissant, mais de la réalisation des valeurs éthiques dans un monde qui semble les refuser.

Il est vrai que les trajectoires que les deux auteurs tracent pour l'œuvre de Racine sont, à bien des égards, opposées. Si, pour Mauron, les premières pièces du dramaturge témoignent

¹ MAURON, Charles, *Le dernier Baudelaire*, op. cit., pp. 97-98.

d'une lutte pour l'indépendance du personnage dans lequel le sujet se projette (Phyrrus chez *Andromaque*, Néron chez *Britannicus*, Titus chez *Bérénice* et Bajazet dans le drame éponyme), pour Goldmann, toutes les tragédies de Racine d'avant *Phèdre* témoignent d'une parfaite conscience de l'impossibilité de la réalisation de ses valeurs dans le monde. L'homme tragique sait que la partie est perdue d'avance, et la lutte ne commence pas vraiment.

En effet, dans *Le Dieu caché*, chaque tragédie, depuis *Andromaque*, est l'expression, plus ou moins aboutie, du refus radical des personnages principaux de vivre dans le monde. C'est ainsi que le choix des personnages principaux est différent de celui de Mauron. Ainsi, d'*Andromaque* à *Bérénice*, on voit l'homme tragique - Andromaque, Junie, Titus et Bérénice - refuser le monde et persister dans leur exigence d'une réalisation totale de leurs valeurs (avec l'exception d'*Andromaque*, pièce d'un auteur encore inexpérimenté qui fait en sorte que son personnage principal, à la fin, essaie de ruser pour obtenir un compromis). Cependant, cette situation change à partir de *Bajazet*. Contrairement aux autres pièces, le bien n'est plus une force cachée et muette qui n'agit jamais dans le monde. Au contraire, les possibilités de victoire sont réelles et dépendent, en dernier instance, des décisions du héros. Le monde peut même paraître supérieur éthiquement au personnage : Bajazet est coupable parce qu'il ment pour vivre. Roxanne et Acomat, par contre, pour leurs égoïsmes, prennent le parti du bien et collaborent avec la réalisation des valeurs qui dépassent leurs passions individuelles. C'est pour cela que Goldmann appelle cette pièce (comme *Mithridate* et *Iphigénie*) un drame intramondain – une fois qu'elle esquisse la possibilité d'un triomphe d'une éthique partielle, certes, mais réelle¹. Cependant, ce drame contiendrait encore des survivances tragiques des pièces antérieures, ce qui perturberait sa cohérence : Bajazet a mauvaise conscience, il est perturbé par son mensonge et par le regard des dieux qui pèsent toujours sur lui. En effet, si ces deux éléments étaient complètement absents de son texte, Racine aurait très bien pu changer le dénouement sans contredire la structure totale de la pièce : il suffirait que les ruses de Bajazet réussissent, ou que Roxanne pardonne Bajazet pour qu'elle devienne une comédie dans le style de Marivaux.

La prochaine œuvre de Racine sera beaucoup plus rigoureuse : *Mithridate* est dépourvu de cet héritage tragique qui perturbait *Bajazet*. En effet, il s'agit de l'un des uniques exemples d'un drame historique que la tradition française a connu jusque-là. Certes, Corneille avait déjà écrit le grand théâtre de la gloire. Cependant, la perspective optimiste sur l'avenir

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, « Les Drame intramondains », in : *Le Dieu caché, op. cit.*, pp. 383-415.

était limitée à l'individu. Le théâtre de Corneille est pré-tragique : il n'a pas connu l'exigence des valeurs absolues qui hante les personnages raciniens. Or, *Mithridate* met en scène quelque chose de nouveau : Racine essaie de créer le théâtre post-tragique, qui serait celui d'un dépassement du paradoxe de ce choix nécessaire et qui, pourtant, ne peut pas se faire, que l'on a vu jusque-là. Comment a-t-il pu le faire ?

Goldmann émet l'hypothèse que ce changement est lié à l'évolution du groupe auquel le théâtre de Racine aurait toujours été lié – le jansénisme. A partir de 1669 la Paix de l'Eglise réconcilie les jansénistes avec le pouvoir royal. Il était permis de croire, ainsi, que la société pourrait, finalement, laisser une place pour que les jansénistes puissent vivre dans le monde. Cependant, les raisons historiques du changement de direction de l'œuvre est moins importante que les possibilités qu'elles ouvrent pour l'élaboration d'une nouvelle vision du monde. Effectivement, ce dont il s'agit d'interroger avec *Mithridate*, ce sont les possibilités d'une action dans le monde à partir de la création littéraire.

« En bref, *Mithridate* placé entre deux tragédies – *Bérénice* et *Phèdre* – et plus précisément entre *Bajazet* dans lequel le souvenir de la tragédie du refus, la méfiance envers le monde survit encore, et *Iphigénie* qui annonce déjà la tragédie nouvelle, représente dans l'œuvre de Racine le point culminant, le sommet de l'espoir immanent et intramondain, la seule pièce (si nous laissons de côté *Alexandre*) qui célèbre essentiellement la gloire de l'Etat et du roi »¹.

Cependant, on aurait tort de croire que ce « sommet de la courbe » représente le « pic » esthétique de l'œuvre de Racine. Au contraire, tout son intérêt vient du fait qu'il s'agit, finalement, d'une œuvre ratée. Effectivement, la pièce présente un déséquilibre majeur : elle n'arrive pas à concilier la passion des personnages avec l'action historique. On pourrait trouver étrange que deux éléments qui appartiennent à des sphères aussi différentes que les sentiments amoureux et la vie politique fassent objet d'une exigence de cohérence. Cependant, pour Goldmann, la mentalité individuelle n'est pas authentique justement parce qu'elle n'arrive pas à concilier l'action collective avec les sentiments individuels. Il s'agit de son plus grand désaccord avec la psychanalyse : en réduisant le problème de la volonté à une simple question de satisfaction libidinal, elle ne peut concevoir aucune action non motivée par des pulsions. Ainsi, pour Goldmann, le problème de la passion dans la tragédie est aussi un problème de réalisation des valeurs éthiques. Chez Racine, il n'est jamais question de

¹ *Id.*, p. 395.

frustration amoureuse (sauf, bien entendu, dans le cas des personnages mondains, comme Néron, par exemple, qui ne s'occupe que de la réalisation de ses propres impulsions), mais d'une impossibilité qui est du même registre que tous les autres impératifs tragiques : l'amour est une valeur qui ne peut être séparée des valeurs éthiques.

Or, justement, cette incohérence dans *Mithridate* est un des signes de la limite que l'œuvre de Racine n'arrive pas à dépasser. Le sommet de la courbe est aussi le moment où elle risque de se désintégrer, c'est, précisément, le point où l'on voit sa fracture. Goldmann ne donne pas, comme Mauron, un nom spécifique à ce point, mais il paraît être constitutif de la vision tragique, tout comme le « point critique » était, chez le psychocritique, l'aboutissement fatal de la volonté d'écrire. Certes, pour Goldmann, la vision tragique n'est autre chose que l'expression d'un déchirement fondamental, mais l'auteur décrit plusieurs instants où ce déchirement semble se déchirer encore. Tout se passe comme l'œuvre, fondée sur le paradoxe, devrait être détruite par le paradoxe.

Il semble que les réflexions sur la critique littéraire mènent à une interrogation sur le paradoxe. Doit-on en être surpris ? Lorsque l'on sait tout ce que le mot « critique » doit à celui de « crise », lorsque l'on s'aperçoit que, pour toute la diversité dans ses emplois, le terme ne s'est jamais vraiment affranchi de sa racine étymologique, il est, somme toute, assez logique d'arriver à cette conclusion : la critique est aussi paradoxale qu'elle n'est tautologique.

L'idée que le paradoxe et la tautologie puissent être liés semble, en principe, difficile à accepter. En effet, lorsque l'on regarde la définition traditionnelle des deux figures, il devrait y avoir opposition entre les deux : si l'énoncé tautologique encourt souvent le reproche de ne pas véhiculer de message à cause d'une identité excessive entre le sujet et le prédicat, le paradoxe, lui, manque à l'exigence de pertinence par le rapprochement de deux objets qui ne devraient pas logiquement être rapprochés. Cependant, ces définitions restent en-deçà de l'usage de la langue. Lorsque l'on utilise ces deux procédés, on sait, en général, très bien ce que l'on veut dire : le surplus d'identité fait office de différence, alors que l'excès de différence sera compris en tant qu'identité. Ainsi, tout comme la phrase « Capitou est Capitou », de Machado de Assis, indiquait que Capitou était, précisément, quelque chose de plus que Capitou¹, et comme « mon grand-père est mon grand-père » de Lacan indiquait que

¹ Voir *supra*, pp. 48-49.

son grand-père n'était pas simplement son grand-père¹, le paradoxe est une manière de faire le mouvement inverse.

Le « point critique » de Mauron nous montre justement cela : la crise était le moment où le sujet semble basculer. Le déroulement même de l'œuvre de Racine est, dans ce sens, une crise qui se prépare : elle se suspend au conflit qui oppose le moi créateur et le surmoi. Lorsqu'il est dans son point le plus aigu, au moment où le conflit entre le père et le moi devrait être le plus intense, puisque l'Œdipe s'affirme et possède l'amour de la femme, c'est, justement, le moment où une réconciliation semble s'amorcer et le père abandonne la mère à son enfant pour sauvegarder l'équilibre des forces. Cependant, ce basculement n'est pas le dernier : il ne pointe pas, comme on pourrait s'attendre, vers un apaisement heureux du sujet, mais vers une épuration des énergies créatives qui crée un nouveau paradoxe. Effectivement, le résultat de la crise est la création d'une écriture morte mais qui parle encore. Elle est morte parce qu'elle a rendu ses armes aux forces archaïques du surmoi et a renoncé à toute indépendance. Elle écrit encore parce qu'elle utilise le peu d'énergie qui lui reste pour faire état de cette mort et de la présenter dans un état qui ne changera plus. Si Racine avait écrit des pièces après *Athalie*, on peut être sûr qu'elles auraient dessiné le même paysage. Ainsi, *Mithridate* décrit cette impossibilité, qui était, pour Racine, l'espérance d'une vie créatrice affranchie de la culpabilité, mais qui précipite le sujet dans la seule certitude de l'écriture : qu'elle devra, fatalement, se taire un jour.

¹ Voir *supra*, p. 51.

II - Critique et Paradoxe

« A-t-on jamais pu d'ailleurs faire de la poésie avec de la pensée ? »

Gaston Bachelard¹

148 p.

Pour continuer à réfléchir sur l'écriture de la critique littéraire, on imaginera ici deux lecteurs. Le premier ouvre, en 1914, une revue scientifique pour y trouver, ravi, un essai sur une œuvre d'art. Il se trouve séduit par la position très particulière de son auteur. Cet auteur commence par déclarer que, en tant qu'amateur, il ne possède pas les connaissances techniques nécessaires pour faire une analyse véritablement informée sur l'objet. Cependant, cet objet semble capturer son attention de telle manière qu'il se sent poussé à écrire sur lui : l'auteur avoue qu'il n'est pas capable de jouir adéquatement de l'émotion que l'œuvre provoque en lui tant qu'il ne l'a pas comprise intellectuellement. Cependant, au fur et à mesure qu'il progresse dans le texte, le lecteur se rend compte que ce n'est pas le regard de l'auteur qui fait problème, mais bien celui de l'œuvre qui semble s'adresser d'une façon très directe et très personnelle à l'auteur. Cela le laisse dans une situation troublante : le regard de la statue semble le dominer et le mettre dans une position étrange – la position de ceux qui ne comprennent pas, et qui se trouvent indignes de soutenir le regard de l'image. Cette indignité le contraint à des sacrifices considérables : il doit se rendre régulièrement dans une place laide de Rome, arpenter des escaliers raids pour atteindre le bâtiment solitaire qui l'abrite. Lorsqu'il pénètre dans l'église et essaie d'employer tous ses moyens pour soutenir ce regard méprisant, ses efforts sont inutiles. Il se sent foudroyé et se voit obligé de reculer vers une nef sombre qui est, semble-t-il, le seul endroit qui peut le conforter. Il adopte, ainsi, l'unique position conforme à ce regard : la pure et simple disparition.

Si cette attitude particulière séduit notre lecteur, c'est parce qu'il peut projeter sur le texte son propre rapport avec tout ce qui semble, pour lui, poser un problème et se constituer en tant qu'énigme. En plus, le silence que la statue lui impose est, de toute évidence, surmonté par l'écriture qui est sous ses yeux : il s'agit donc d'un critique qui a réussi à trouver une réponse et dans lequel le lecteur peut se projeter. Ainsi, les énergies que l'auteur a jadis

¹ BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, PUF, 1964, p. 26.

employées pour essayer de soutenir directement le regard de l'œuvre sont maintenant employées d'une façon détournée, mais beaucoup plus productive. Cet amateur naïf commence à se procurer tous les textes qui traitent de cette œuvre, dans l'espoir de trouver quelqu'un d'autre qui ait eu la même expérience que lui, et pour vérifier s'ils peuvent lui donner des indices pour une solution de l'énigme qui le tourmente. Cependant, les analyses qu'il trouve le troublent en même temps qu'elles le confortent : non seulement elles ne s'accordent pas dans leurs interprétations de l'œuvre, mais elles divergent déjà au niveau de sa description. Tout se passe comme si la statue ne se laissait pas regarder de manière sereine et comme si les différents admirateurs étaient contraints de reconstruire son image à partir des impressions individuelles plutôt qu'à partir d'un examen objectif. Cette divergence tient, surtout, à la question du mouvement : l'artiste a-t-il voulu représenter l'image d'un homme immobile ou, au contraire, a-t-il essayé de sculpter une image en train d'accomplir une action ? On s'aperçoit que tous ont de bonnes raisons pour soutenir leurs positions respectives, mais qu'aucune d'entre elles ne peut être totalement convaincante. L'auteur conclut que les critiques parlent beaucoup, mais que leurs mots semblent dépasser, à chaque fois, les limites de l'œuvre elle-même. Il souhaite, ainsi, un texte qui puisse s'éloigner de ce bavardage et qui puisse faire comprendre la statue simplement, comme une clé semble ouvrir naturellement sa porte.

Cependant, c'est ce bavardage qui semble l'approcher de la réponse qu'il cherche. Ce trouble du regard de la critique est le même que l'auteur du texte sent lui-même, ce qui le rend plus confiant par rapport à ses propres impressions. C'est ainsi que, au lieu de se laisser décourager par la diversité des opinions, il décide de les prendre comme une piste : ne serait-elle pas un signe d'une tension de l'œuvre elle-même ? Effectivement, dès que l'on veut donner un sens à ce désaccord radical qui touche jusqu'aux professionnels les plus avertis, on est forcé de reconnaître qu'il y a quelque chose qui s'approcherait d'un rapport paradoxal enfui dans l'image elle-même, dont chaque observateur particulier n'aurait aperçu qu'une facette. Ainsi, l'auteur conclut que la statue n'est ni en mouvement, ni immobile : elle représente la position ambiguë du mouvement interrompu.

Ce déplacement que l'auteur a pu opérer à partir de la lecture des textes critiques n'est pas seulement une solution d'une énigme qu'il a tenu à partager avec le lecteur. Elle est aussi ce qui permet de modifier le paradoxe inquiétant de la situation initiale. Si, avant, la statue qui s'offrait à la vue de l'auteur était ce qui ne pouvait être regardée, mais qui, au contraire, semblait lancer son regard à son spectateur, maintenant elle est dans un rapport avec lui qui

rend son regard soutenable. Le mouvement qu'il supposait dans l'œuvre était celui d'un homme agressif qui s'apprêtait à punir les êtres indignes qui s'offraient à son regard, maintenant, cette même figure interrompt son élan et retient ses coups, ce père colérique surmonte sa propre passion pour ne pas détruire l'œuvre qu'il doit accomplir. Son hésitation se pare, ainsi, d'une double signification : elle laisse au fils l'espoir qu'il ne sera peut-être pas, après tout, châtié, ou bien que le châtiment, s'il a lieu, ne l'anéantira pas et lui rendra plus fort. L'auteur (et, par conséquent, notre lecteur, dans la mesure où il a été séduit par le texte) peut maintenant se projeter dans cette statue comme une figure paternelle idéale qu'il peut aspirer à devenir. La critique a réussi à accomplir cette tâche, qui semblait impossible, de rendre la contemplation du Moïse de Michel Ange respirable.

Passons maintenant à notre deuxième lecteur. Il cherche en ligne, pour une raison quelconque, la version libre de droits du célèbre essai de Sigmund Freud sur la sculpture de Michel Ange¹. Tout en sachant que ce texte a été publié de manière anonyme, il ne peut s'empêcher de sourire en constatant, dans la note qui accompagnait l'édition originale, la phrase suivante : « La rédaction ne s'est pas refusée à accepter cet article qui, à strictement parler, ne rentre pas dans son programme, l'auteur, qui lui est connu, touchant de près aux cercles analytiques, et sa manière de penser présentant quelque analogie avec les méthodes de la psychanalyse »² vérifier cette phrase dans l'original. Il voit que Freud tient à cultiver cette image d'un auteur qui ne serait pas psychanalyste lui-même, mais qui s'y intéresse en tant qu'amateur, lorsqu'il lit la phrase suivante : « Je me tiens au courant de la littérature psychanalytique et je pense que seule la psychanalyse a su, en ramenant la donnée de cette tragédie au thème d'Œdipe, résoudre l'énigme de l'émotion puissante qu'elle produit »³. Cette position ambiguë se complique lorsque le lecteur se rend compte qu'il n'aurait pas besoin, à priori, de connaître l'identité de l'auteur pour se rendre compte que la posture qu'il adopte est contradictoire : il affirme qu'il ne peut apprécier véritablement une œuvre d'art sans comprendre l'émotion qu'elle lui cause, mais il décrit sa fascination pour la sculpture avant qu'il ne l'ait interprétée. Ce lecteur imaginé voit le récit des rencontres de Freud avec le

¹ FREUD, Sigmund, « Le Moïse de Michel Ange », in : *Le Moïse de Michel Ange et autres essais*, Seuil, 2016, pp. 101-146.

² Cette note n'apparaît pas dans l'édition que l'on utilise ici. Elle peut être retrouvée en ligne, dans l'édition gratuite éditée par l'Université du Québec à Chicoutimi. Cette édition contient malheureusement de nombreuses coquilles qui finissent par empêcher que l'on puisse l'utiliser comme référence principale. Voir FREUD, Sigmund, *Le Moïse de Michel-Ange*, [en ligne], consulté le 21 décembre 2016, URL : http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/01_moïse_de_michel_ange/moïse_de_michel_ange.html

³ FREUD, Sigmund, « Le Moïse de Michel Ange », in : *Le Moïse de Michel Ange et autres essais*, op. cit., p. 107.

Moïse de Michel Ange avec la plus grande méfiance, puisqu'il sait qu'il ne peut pas, en même temps, se sentir comme s'il était lui-même « de cette populace qu'il foudroie du regard »¹, ce qui présuppose une compréhension incomplète de l'œuvre, et prétendre que cette compréhension puisse être une condition préalable pour l'émotion esthétique. Le lecteur finira par ignorer, ainsi, tous ces pièges de l'écriture et n'ajoutera aucune foi cette attitude qui consiste à essayer de faire passer un des plus grands critiques de son temps par un simple amateur ignorant tout sur l'art. Il ne s'intéressera, finalement qu'aux analyses qui seront développées dans le texte, et ce qu'elles peuvent lui renseigner sur la psychanalyse comme manière de penser les œuvres.

Cependant, notre lecteur a été, malgré tout le soupçon qu'il a été obligé d'y investir, conquis par le texte. Il se demande si le plaisir qu'il a pu avoir de cette lecture était seulement liée à la belle interprétation du Moïse. Il pense, bien sûr, à la simplicité du style freudien, mais surtout à tous ces leurre que l'auteur a mis en place et qui ne peuvent, assurément, tromper plus personne à son époque. Il se demande, ainsi, si son plaisir n'a pas été limité par cette méfiance que, en tant que lecteur averti, il a dû assumer. Cette méfiance lui a coûté l'identification avec ce simple amateur de l'art, obsédé par une grande œuvre, qu'il voulait quand même qu'il puisse avoir existé. Il ne peut, ainsi, empêcher d'envier les lecteurs de 1914, qui pouvaient encore lire ce texte en toute naïveté.

On aura constaté avec cette expérience, que, en changeant le mode de lecture, le texte change totalement. Mais ce résultat, peu surprenant, est moins important qu'une autre considération qui en découle : si l'on essaie de se demander lequel de ces deux personnages est plus proche de l'expérience de la plus grande partie des lecteurs réels de Freud, on s'apercevra que c'est le deuxième qui s'en éloigne le plus. Il faudrait, en effet, se poser des questions sur la viabilité de la méfiance totale dans l'acte de la lecture : peut-on comprendre le texte freudien sans prêter aucune attention au dispositif narratif que l'auteur met en place ? Certes, il serait facile de résumer ce texte. Il suffirait de dire qu'il tente de montrer de quelle façon le mouvement interrompu dans le Moïse de Michel Ange représente une figure paternelle idéale, dotée d'une qualité qui manquait à la personne à laquelle elle destinée. L'énergie passionnelle est maîtrisée par le père pour accomplir les grandes tâches qui lui incombent. Cependant, ce résumé de quelques lignes ne saurait expliquer la raison de la célébrité de cet essai. Les conclusions de l'article sont très peu significatives si l'on fait

¹ *Id.*, p. 108.

abstraction de la trajectoire du personnage : c'est parce que l'on a senti le poids du regard de Moïse que l'on peut comprendre la nécessité de le rendre plus apaisant. La révélation de la tempérance du patriarche n'est importante que parce qu'elle sert de consolation à ceux qui subissent sa colère.

Comme souvent, la mise en œuvre de cette fiction critique se double d'une autre. C'est l'histoire des rapports entre Michel Ange et le pape Jules II, dont le Moïse devrait orner le tombeau. La statue servirait comme un reproche subtil en même temps qu'un hommage au pape. Selon Freud, le pape serait un homme colérique, incapable de contrôler ses émotions pour réaliser les grands projets dont il aurait rêvé¹. Ainsi, l'auteur finit par imaginer un artiste qui, tout en admirant la figure patriarcale qui le protège, ne peut pas s'empêcher de voir ses terribles défauts, dont il aurait, selon toute vraisemblance, subi les conséquences. Soumis de la sorte aux courroux de Jules II, Michel Ange puise dans la bible pour adoucir la figure et la rendre plus sympathique à ses yeux. Le reproche qu'il lui adresse est, de cette manière, aussi un moyen de rêver d'un rapport moins violent avec la figure paternelle. L'évolution de la relation de Michel Ange avec Jules II serait, ainsi, analogue à celle de Freud avec le Moïse.

Le Moïse de Michel-Ange et le Mithridate de Racine

Cependant, les deux lecteurs s'impliquent l'un et l'autre, et les deux sont liés à deux faces du paradoxe : l'impression que l'on puisse regarder le texte, et l'impression que le texte nous regarde. Parler ensuite du paradoxe chez André Green, et la façon dont il l'oppose à la tautologie. Le paradoxe n'est rien d'autre qu'une position différente de l'objet littéraire : au lieu de se présenter au lecteur comme un objet, il devient sujet et gagne en mouvement (penser au miracle de Picard).

Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes reconnaît finalement une valeur à la tautologie. C'est à propos de la figure « adorable » : le sujet accepte et aime l'autre dans sa totalité. Cette totalité, cependant, est justement celui qu'il ne peut pas nommer : le tout de la personne aimée comporte un reste qui n'est pas désignable et qui comble le désir. Il n'y a, dès lors, autre mode de signifier l'« adorable » que la tautologie :

« De mot en mot, je m'épuise à dire autrement le même de mon Image, improprement le propre de mon désir : voyage au terme duquel ma dernière philosophie ne peut être que de reconnaître – et pratiquer – la tautologie. *Est*

¹ *Id.*, p. 141.

adorable ce qui est adorable. Ou encore : je t'adore, parce que tu es adorable, je t'aime parce que je t'aime. Ce qui clôt ainsi le langage amoureux, c'est cela même qui l'a institué : la fascination. Car décrire la fascination, cela ne peut jamais, *en fin de compte*, excéder cet énoncé : "je suis fasciné ". Ayant atteint ainsi le bout du langage, là où il ne peut que répéter *son dernier mot*, à la façon d'un disque enrayé, je me soûle de son affirmation : la tautologie n'est-elle pas cet état inouï, où se retrouvent, toutes les valeurs mêlées, la fin glorieuse de l'opération logique, l'obscène de la bêtise et l'explosion du *oui nietzschéen* ? »¹

Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est que la tautologie que Barthes décrit ici est très proche de celle qu'il a toujours condamnée au cours de son œuvre. Quelques années auparavant, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, il avait mis la tautologie dans la liste des choses qu'il n'aimait pas². Il y avait une raison politique pour cel

1 – rappeler que la tautologie que B

S'agit-il d'un changement dans la façon dont Effectivement, comment développer une écriture sur un objet qui n'a pas besoin d'un autre langage pour s'exprimer ?

Cela était consistant avec la critique de cette figure qu'il a menée depuis ses premiers textes. Or, à regarder de près, on s'aperçoit que le mot recouvre des réalités très différentes. La première tautologie ne faisait qu'affirmer une réalité absolument certaine : l'objet est là, et rien ne pouvait le nier. Dès lors, l'être de l'objet perçu (l'« en-soi » de la philosophie existentialiste) prenait le pas sur l'être de celui qui l'aperçoit (ou le « pour-soi »). Barthes sentait cette existence comme une imposition : elle empêchait la parole et niait à l'individu sa possibilité en tant que sujet. On a vu que, pour rendre cette relation vivable, la critique a dû trouver dans les textes des failles qui, tout en respectant l'œuvre dans son essence, permettait de brouiller la séparation entre sujet et objet pour faire en sorte que le texte critique et le texte littéraire deviennent inextricablement mêlés. La première partie de ce travail a été dédiée à décrire les voies par lesquelles cette confusion peut s'effectuer. Cependant, une question reste encore à répondre : quel est le sens de la critique tautologique ? Briser le silence et prendre la parole ne peuvent pas être, en soi, considérés comme des réponses suffisantes : on ne s'exprime pas à vide, l'acte de parler doit avoir lui-même un sens pour se constituer en texte. Certes, on pourrait dire que la parole elle-même est son propre but, et qu'il y a une jouissance

¹ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, in : *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, pp. 49-50.

² BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 692.

dans toute élocution qui n'a d'autre objectif que la voix elle-même. Il s'agirait, dans ce cas, de penser l'écriture comme une espèce de degré zéro de l'expression, une fonction poétique pure, qui ne serait qu'un chant en hommage à la beauté d'une œuvre. Ce serait, en un mot, une autre sorte de tautologie, celle qui se borne à dire : « Est adorable ce qui est adorable ». La fascination est un thème qui a été beaucoup travaillé par Blanchot, et il est probable que Barthes ait pensé à lui en écrivant le passage que l'on vient de citer :

« Pourquoi la fascination ? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie cependant que cette séparation devient rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance ? Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence ? Non pas un contact actif, ce qu'il y a encore d'initiative et d'action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image »¹.

On pourrait décrire la fascination d'un lecteur de la même façon : le texte se tient à distance parce qu'il ne se confond pas avec lui – il sent bien que ce qu'il est en train de vivre, c'est la parole d'un autre. Cependant, ces mots le touchent. Il se laisse, un peu malgré lui, entraîner par ce qu'il lit : il sent qu'il y a quelque chose dans le texte qu'il ne comprend pas, qui dit plus que ce que sa lecture immédiate peut saisir. Il se dit qu'il y a quelque chose derrière le texte, comme si, doté d'une dimension invisible, il pouvait être aspiré à son intérieur pour s'y loger, pour boire en sa source secrète. Mais il est bien forcé, en même temps, d'admettre qu'il n'en est rien : les phrases sont des lignes horizontales dans une surface plane. Néanmoins, cette claire évidence de la surface du texte n'efface pas pour autant sa profondeur : le texte est à la fois le flot des mots que l'on peut lire en noir dans une page blanche et quelque chose qui ouvre un espace nouveau, qui peut être parcouru et interrogé par le regard.

¹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 25.

Il n'est pas étonnant que, en écrivant sur Blanchot, Starobinski soit lui-même en proie à la fascination et soit contraint d'avoir recours à la paraphrase¹. En général, la critique herméneutique travaille en réglant la question des rapports, ce qui, on l'a vu, permet d'insérer une différence dans l'identité. Cependant, cet auteur décide de laisser, pour ainsi dire, les rapports dans leur état brut : on peut parler de brutalité dans l'œuvre de Blanchot. Cette brutalité est due au fait qu'il n'essaie pas de travailler les rapports pour qu'ils apparaissent dans un état assimilable : la métaphore et la métonymie ne sont pas ses outils préférés de travail. Les éléments sont, en quelque sorte, mis les uns à côté des autres, comme on les trouve d'emblée : l'image est distance *et* contact, mouvement *et* immobilité, surface *et* profondeur. Le mot « et » est, effectivement, le lien le plus général, possiblement le seul connecteur en langue française qui lie sans préjuger de la nature de cette liaison².

Effectivement, comme on l'a vu, le « comme » de la métaphore est un rapport qui remplit toute la chaîne de la phrase : les traces des éléments comparés s'étendent vers la liaison elle-même. La relation métaphorique n'est pas, ainsi, purement formelle : elle s'« adjective », c'est-à-dire, elle transfère les caractéristiques appartenant aux noms aux autres noms d'une manière similaire à laquelle l'adjectif transmet au substantif une qualité qui, seul, il n'aurait pas eu nécessairement. Cependant, il faut rappeler que ce processus ne se limite pas seulement aux deux composants de la phrase, mais il s'étend à la relation elle-même : tout se passe comme si le « comme » qu'implique toute métaphore recevait, lui aussi, une qualité et perdait son caractère neutre de simple connecteur logique. Il devient, on l'a vu, un support pour un récit mythique³.

L'idée selon laquelle les connecteurs logiques sont subordonnés à la nomination et ne véhiculent aucun sens particulier est, pourtant, très répandue. Derrida, par exemple, montre comment les grammaires traditionnelles les ont toujours définis comme des éléments vides qui serviraient à organiser un message qui se constituerait ailleurs. Relire le texte pour voir si c'est vrai. La critique porte sur l'idée que les rapports entre les mots soient régis par des opérateurs logiques qui ne participeraient à la construction de la phrase que dans la mesure où

¹ STAROBINSKI, Jean, « *Thomas l'obscur* chapitre premier », *Critique*, n° 229, 1966, pp ?. Jérémie Majorel parle ainsi de « paralysie » de la critique de Starobinski, terme emprunté à Derrida qui est « un glissement de l'analyse à la paralysie ». Voir MAJOREL, Jérémie, « Derrida et Starobinski, « critiques » de Blanchot ? », *Tracés, revue de sciences humaines*, n° 13, 2007 [en ligne], consulté le 22 juin 2016, URL : <https://traces.revues.org/317>

² Le mot peut même être utilisé pour signifier des rapports complètement opposés : il peut, par exemple, être employé dans le cas d'une addition comme dans le cas des phrases adversatives. **Mettre ici une référence**

³ Voir *supra*, p. 31.

elle lie deux mots différents selon des rapports qui seraient toujours les mêmes. La rhétorique classique présuppose, ainsi, une certaine manière de voir la raison qui sépare le procédé de ses conclusions comme le langage sépare la forme de son contenu. On a vu jusqu'à quel point cette séparation mène dans une impasse : les deux éléments semblent échanger continuellement ses caractéristiques jusqu'au point où l'on ne peut plus le distinguer très clairement. Cependant, lorsque l'on a développé cette idée, on n'a pas analysé un type de liaison qui semble échapper à ce mouvement.

En effet, comment comprendre la brutalité du « et » que fait Blanchot ? Dans le passage cité, ce mot n'apparaît explicitement qu'une fois : « le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion ». En plus, cette phrase n'annonce pas un paradoxe, au contraire : elle opère un renforcement de la disjonction entre deux sens pour éviter toute confusion. Cependant, d'autres affirmations, si elles n'emploient pas le mot, semblent l'impliquer d'une façon ou d'une autre. En effet, comment parler de la fascination de l'image sans juxtaposer deux adjectifs qui s'opposent et qui ne peuvent être liés que par un « et » ? L'image accueille l'être *et* son contraire. Il faudrait, ainsi, faire une distinction entre l'emploi du mot dans la lettre du texte et la façon dont il semble être impliqué dans le paradoxe. Effectivement, depuis longtemps, on s'est aperçu que toute métaphore présupposait un « comme ». Aristote fonde la différence entre la comparaison et la métaphore dans la suppression, par la dernière, de ce mot¹. Cette distinction est, il avoue, « mince »², et il ajoute qu'« il faut en [les comparaisons] user comme des métaphores, car ce sont des métaphores, à la différence près qu'on a dite »³ : il n'y aurait, ainsi, aucune distinction fonctionnelle à faire entre les deux. On pourrait essayer d'appliquer un procédé analogue sur le paradoxe. Quand Blanchot dit, par exemple, que l'image est « un contact à distance », il n'est pas difficile de développer sa phrase pour retrouver le mot : l'image est « contact *et* distance ». Certes, en paraphrasant ainsi l'auteur, on perd tout ce que l'économie de la phrase apporte à son sens. Parler ici de l'économie selon Derrida. Mais en le faisant, on n'échappe pas au procédé d'Aristote : la métaphore est plus agréable parce qu'elle est plus courte que la comparaison, et le plaisir qu'elle procure vient du fait qu'elle procure à l'auditeur un apprentissage facile⁴. Certes, introduire un « comme » à la métaphore revient, à la priver de son caractère

¹ Voir ARISTOTE, « Comparaisons », in : *La Rhétorique*, Flammarion, 2007, livre III, chapitre V, pp. 443-446 (1406 b 20-1407 a 18).

² *Id.*, p. 443 (1406 b 20).

³ *Id.*, (1406 b 25).

⁴ ARISTOTE, *La Rhétorique*, *op. cit.*, pp. 470-471 (1410 b 6-1410 b 19).

stylistique, mais cela ne modifie pas pour autant l'opération logique et langagière qui l'a produite. Il s'agirait, ainsi, de faire un simple changement dans la phrase pour la rendre plus analytique et faciliter sa compréhension.

Cependant, l'application de cette pensée dans l'écriture de Blanchot aurait l'effet inverse de ce que l'on peut trouver chez Aristote : les raccourcis ne rendent pas le texte plus agréable, mais, au contraire, beaucoup plus troublant. C'est justement parce qu'il supprime l'« et » que le rapprochement qu'il opère rend les frontières entre vision et contact encore plus incertaines. Il faut, ainsi, utiliser le procédé avec précaution. Lorsque l'on parle du « et » blanchotien, il est nécessaire de lui conférer le même sens que Barthes et Bachelard ont donné à l'« et cætera » : il s'agit de repérer un mouvement d'écriture qui n'est autre chose qu'une direction repérable dans les textes de certains auteurs et qui sont révélateurs d'un certain mode de pensée que l'on peut repérer dans certaines œuvres.

Ce mouvement peut être décrit ainsi : la façon dont le « et » opère ici autorise un lien qui devrait être impossible. C'est parce que le lien est incertain que le mot est employé ici : n'étant qu'une expression d'une addition simplement formelle, qui pourrait mettre ensemble deux éléments comme un signe mathématique peut faire fondre deux unités dans une seule, il ne se prononcerait pas sur la possibilité même de cette opération. Tout se passe comme si le mot se limitait à dire qu'une certaine notion de juxtaposition est possible mais ne préjugeait pas de la possibilité de ces juxtapositions dans chaque cas particulier. Cependant, hormis dans le cas des opérations logiques, il serait difficile de soutenir que le mot soit utilisé de cette manière très souvent. En effet, dans l'écriture de Blanchot, il semble plutôt signifier sa propre indécision. Il ne constate pas, simplement, que la fascination peut accueillir des éléments qui ne devraient pas être retrouvés ensemble. Plutôt, il cherche à montrer la nature insaisissable et, par conséquent, troublante de ce rapport. L'utest au lieu de s'introduire comme un rapport neutre, il devient le véhicule même du langage paradoxal parce qu'il laisse ouvert

il faut réécrire ce paragraphe pour laisser bien clair que la première partie n'est pas une affirmation. Il faudrait peut-être la supprimer pour dire, tout simplement : En effet, dans l'écriture de Blanchot, il semble plutôt signifier sa propre indécision

Introduire le paradoxe et parler de Goldmann. Parler de la forme et du contenu chez Blanchot, à partir de l'annexe sur l'image ?

Parler de la dissolution du sujet et de l'objet et du fait que ce degré zéro de la critique est souvent stérile, d'où la nécessité de le mêler à un sens – psychologique, politique, discursif

C'est le problème de la critique tautologique : elle part de la fascination pour arriver à la fascination.

La réponse n'est pas, évidemment, simple. Il y a, au moins, deux manières de la répondre,

Nouvelle session : le goût de Racine : parler de la « qualité particulière » de Racine dans *Phèdre* de Mauron et de l'air d'Euripide p. 126 et 139. Parler, page 126, du Jour et Nuit, et mettre en relation avec Bachelard dans *l'eau et les songes*, il parle aussi du jour et de la nuit en commentant un mythologue que pense que tous les mythes partent de la séparation du jour et de la nuit. Cette substance racinienne, forme avant le contenu, est ce, au fond, ce qu'il cherche dans le goût.

Prochaines sessions : 1- La Forme et le contenu

2 – Conclusion sur le choix mettre ça plutôt dans la section sur le paradoxe

La conversion est le choix qui autorise les choix, y inclus la dialectique (parler de la dialectique et de sa rareté).

Dans des articles publiés entre 1957 et 1958, Goldmann parle des analyses faites par des intellectuels contemporains sur l'œuvre de Marx¹. Les critiques qu'il leur adresse ont toutes le même caractère : les auteurs n'auraient pas compris le fonctionnement de la pensée dialectique.

Dialectique vs tragédie : passage dans recherches dialectiques où il parle des impasses du marxisme. La dialectique comme évènement rare, les « géants », Lukács, Pascal, Heidegger sont des cas exceptionnels : on ne peut rendre compte de leur apparition que par la biographie (en tant qu'auteurs individuels). Récits de conversion. Les parentés entre les géants heideggériens et les géants goldmanniens (apparition sporadique et ils tombent dans l'oubli : le cas Lukács, le cas Hitler.)

Puis, elle semble privilégier ce qui est caché au détriment de ce qui est visible. Idée originale, à mettre en rapport avec celle de Bachelard, où l'on voit clairement que l'inconscient existe mais il ne veut pas l'admettre : penser contre le cerveau. Après, un nouveau chapitre ? où une session de ce chapitre ? Sur la forme et le contenu, à mettre en rapport avec Georges Poulet. La forme de Kant : l'adéquation de la forme et du contenu se fait plutôt à partir de la forme (recherches dialectiques, p. 36, la forme kantienne est une ruine – belle image ! A mettre en rapport avec le foyer de Bachelard.) Ne pas oublier de parler de

¹ Ces articles ont été réunis dans GOLDMANN, Lucien, *Recherches dialectiques*, op. cit., pp. 260-341.

Racine. Goldmann sur l'épaule des géants – la transparence des individus exceptionnels – la condition humaine et le couple ? Reprendre la citation de Proust.

2.1 Les Imposteurs

On peut dire qu'un des problèmes essentiels auquel les critiques étudiés ont dû se confronter est lié à la manière dont ses propres œuvres ont été reçues. Si, chacun à sa manière, ils avaient cru avoir développé une méthode objective, qui pouvait être appliquée à des textes différents indépendamment de leurs différences individuelles, et qui pouvait, en théorie, être maniée par plusieurs auteurs avec une efficacité qui ne devait rien à leurs positions idéologiques particulières, il leur restait d'expliquer pourquoi sa diffusion restait limitée et n'arrivait pas à atteindre l'universalité à laquelle ils se croyaient en droit d'espérer. On assiste, ainsi, au mouvement que doivent accomplir toutes les formes de pensée qui aspirent à une universalité : une méthode qui devraient pouvoir s'étendre jusqu'à occuper toute la surface de la tranche de savoir dont elle essaie de s'approprier constate qu'elle n'a pas réussi à atteindre les buts qu'elle se proposait et doit faire face, étonnée, à une réalité à laquelle rien ne l'avait préparée : ses propres limites.

Certes, pour Jacques Derrida, la philosophie ne fait autre chose que de saisir ses propres limites et de montrer que, de l'autre côté de la marge, il n'y aurait rien de relevant¹. En développant les plusieurs sens de l'expression « tympan » (notamment dans son aspect anatomique, architectural et mécanique), il explore la façon dont le terme semble désigner à la fois une limite et la possibilité de la crever. Certes, il faudra continuellement interroger ces marges, et les façons dont elles semblent, en même temps, définir et défaire le discours critique. Cependant, une question plus précise occupera l'attention immédiate de ce travail : il s'agira de commencer par penser non pas les limites comme quelque chose que la critique croit pouvoir se donner pour mieux maîtriser le savoir, mais celles qui lui ont été imposées par les résistances des autres discours qui se refusent à être assimilés par le sien. En réfléchissant, ainsi, sur les manières dont les critiques ont écrit sur le refus de comprendre, on pourrait, peut-être, développer un questionnement qui touchera aussi tous les problèmes liés aux marges du savoir.

La question qui se pose sur-le-champ est celle du statut de la critique littéraire dans la production du savoir. Effectivement, on pourrait se demander si les aspirations de la critique littéraire sont comparables à celles de la philosophie. Contrairement à la seconde, la première

¹ « La philosophie le dit aussi : *dedans* parce que le discours philosophique entend connaître et maîtriser sa marge, définir la ligne, cadrer la page, l'envelopper dans son volume. *Dehors* parce que la marge, sa marge, son dehors, sont vides, sont dehors ». DERRIDA, Jacques, « Tympan », in : *Marges de la philosophie, op. cit.*, p. XX.

se donne un champ d'action très précis : le texte littéraire. Mais cet objet d'études a des limites qui sont, et c'est le moins que l'on puisse dire, floues : les critiques étudiés débordent continuellement leurs objets et tendent vers l'élaboration d'un savoir qui, tout en partant des œuvres, finit par étendre continuellement son domaine. Il s'agit d'un des reproches qui a été adressé le plus souvent à la « nouvelle critique » : on les disait marxistes, psychanalystes ou linguistes, mais jamais littéraires dans le sens strict du terme.

C'était une des raisons de l'aversion de Raymond Picard envers la nouvelle critique : elle semblait s'écarter de l'objet qu'elle se proposait d'étudier pour déborder ses limites propres. Il s'agissait, pour lui, autant d'une question de validité des études que d'un problème éthique (d'où le mot « imposture » employé dans le titre)¹. Effectivement, les imprécisions dont ces critiques feraient preuve fonctionneraient comme une stratégie qui aurait pour but d'accroître le prestige des textes en augmentant leur portée. Ainsi, l'ampleur de leurs recherches serait en relation avec le flou de leurs affirmations dans ce qui concerne leurs interprétations strictement littéraires.

Pour Pierre Bourdieu, les deux côtés de la querelle n'étaient, en fait, que des « adversaires complices », puisque ce sont les limites que chaque adversaire impose à l'autre qui justifient leurs positions respectives². Il s'intéresse aux discussions de l'époque d'autant plus que chaque camp semblait énoncer les véritables positions que l'autre camp occupait dans le champ, sans voir que l'inverse était vrai en ce qui leur concernait. En traitant ces discussions de « situation quasi expérimentale »³, il affirme que « l'on chercherait en vain [les principes du débat], comme l'on remarqué les observateurs les plus avertis, dans le contenu même des prises de position respectives, simples retraductions rationalisées des oppositions entre les postes occupés [...] »⁴. Si nous ne pouvons pas nous ranger du côté des « lecteurs avertis » de Bourdieu (qu'il ne cite pas), c'est parce que l'on ne voit pas très bien ce qui pourrait soutenir cette position. Certes, si l'on fait abstraction des débats théoriques de l'époque, on voit de quelle façon on peut défendre que le moteur de la querelle a été les positions que chacun occupait dans les études littéraires, et de quelle façon les plusieurs acteurs du champ pouvait être complices sans en avoir conscience. Cependant, chez Bourdieu, cela aboutit à un raisonnement circulaire difficilement acceptable : le mouvement qu'il opère

¹ Il faut trouver les références précises pour les réflexions que je prête à Picard. Relecture de « nouvelle critique » ?

² Voir Bourdieu, Pierre, « Des adversaires complices », in : *Homo academicus*, Minuit, 1984, pp. 149-155.

³ *Id.*, p. 151.

⁴ *Id.*

consiste à enlever un élément de l'objet pour constater, ensuite, qu'il est absent. Il développe une argumentation qui présuppose ce qu'il s'agissait de prouver.

Cela est facilement perceptible dans son texte. Il affirme que la nouvelle critique était comme « l'hydre de Lerne. Elle avait une tête existentialiste, une tête phénoménologique, une tête marxiste, une tête structuraliste, une tête psychanalytique, etc. [...] »¹. L'*et cætera* de Bourdieu n'a rien d'anecdotique : on a vu, avec Bachelard, de quelle façon le signe de l'exhaustivité ne remplace pas, dans un texte, l'exhaustivité elle-même² : pourquoi, dans ce cas, ne pas achever la liste ? Il n'aurait fallu pourtant que deux éléments supplémentaires pour faire le tour des grandes théories qui circulaient à cette époque : l'existentialisme et la critique thématique. Cependant, activer ainsi les différents modes de lecture de l'époque reviendrait à accepter leurs particularités. L'*et cætera* est employé ici pour signifier, à la fois, la diversité des méthodes et leur indifférenciation. Sans doute, il suffisait, à l'époque, d'adopter n'importe quelle de ces méthodes pour signifier son appartenance à la nouvelle critique. Mais en les mettant d'emblée dans un rapport d'équivalence, Bourdieu légitime en même temps son refus de les interpréter. Or, même lorsque l'on considère que les positions théoriques et les positions occupées dans le champ étaient dans un rapport de détermination, il serait très difficile de soutenir que les principes de la critique marxiste ou psychanalytique ne seraient que des retraductions des postes occupés par ceux qui emploient ces méthodes. Certes, il ne semble pas s'attaquer à ces approches en elles-mêmes ; c'est plutôt la « monstruosité » du groupe, c'est-à-dire, son défaut de cohérence, qui semble faire que les débats ne soient pas justifiés. Mais en laissant de côté ainsi ce qui occupait le centre de la polémique, il ne fait que se rassurer de sa propre méthode sans essayer de lire ce que les textes eux-mêmes disent sur le sujet : l'abstraction ne peut pas servir pour refuser l'existence même de l'élément neutralisé. Lorsque Barthes dit, par exemple, que les règles de lecture sont « des règles linguistiques, non des règles philologiques »³, Bourdieu a sans doute raison de voir dans cette formulation le conflit qui oppose la nouvelle linguistique et la philologie traditionnelle⁴. Mais il ignore, en même temps, le problème qui occupe Barthes dans ce passage : la question de la liberté de la lecture face aux textes littéraires. Il serait difficile de soutenir sérieusement que le problème de la lecture soit vide de sens ou que des critiques comme Barthes ou Goldmann n'aient intensément réfléchi sur lui pendant la polémique.

¹ *Id.*, p. 152.

² Voir *supra*, p. 41.

³ BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, in : *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 785.

⁴ BOURDIEU, Pierre, « Des adversaires complices », *op. cit.*, p. 152.

Le problème que l'on rencontre avec le texte de Bourdieu est dû au rôle que, parfois, la science prend dans son écriture. Dans le premier chapitre du livre, Bourdieu explique la façon dont il a dû affronter une des difficultés les plus fréquentes de tout travail en sciences humaines, qui devient particulièrement difficile à résoudre dans le cas du sujet qu'il a choisi : la séparation entre les jugements de fait et les jugements de valeur. En effet, comment échapper à la condamnation éthique quand on essaie de penser les rapports de pouvoir dans le champ auquel on appartient ? Par la rigueur de la construction scientifique. Cependant, « on aura beau pousser jusqu'à sa limite extrême l'effort pour bannir toutes les notations menacées de fonctionner dans la logique ordinaire, celle du ragot, de la médisance ou de la calomnie [...] on n'échappera sans doute pas pour autant au soupçon de *dénonciation* dont le lecteur est en fait lui-même responsable [...] »¹. Le problème des jugements de valeur est bien, comme l'affirme l'auteur, une question de responsabilité, mais aussi des multiples façons de s'en débarrasser. Il est difficile de comparer la nouvelle critique à l'hydre de Lerne et de soutenir, en même temps, qu'il n'y aurait aucune intention de dénonciation dans son écriture. Dans ce cas, la fonction de la lecture et de la science recoupe parfaitement celui de l'alibi : la dénonciation n'engagerait en rien l'auteur, puisqu'elle découlerait et des caractéristiques mêmes de l'objet d'étude et du manque d'esprit scientifique de son lecteur. Mais il ne faut pas oublier que toute lecture engage en même temps l'écriture dont elle fait l'objet : tout comme la lecture que Bourdieu décide de faire (ou de ne pas faire) de la nouvelle critique est une façon de mettre en question la valeur de son action dans le champ dont elle se meut, le lecteur de Bourdieu peut aussi penser les questions éthiques qui découlent nécessairement de sa recherche, impliquant, ainsi, sa science dans le champ qui l'a produite.

Or, justement, une des questions qui occupait les critiques l'époque étudiée était l'impact de la lecture dans les œuvres et du problème de la responsabilité qui s'en dégageait. Elle semblait apparaître à chaque fois que le thème des limites de la critique était évoqué. Effectivement, c'est en distinguant ce qui est permis dans la lecture de ce qui n'est pas que la critique peut délimiter son domaine. Or, il s'agit, à chaque fois, de savoir à qui appartient un discours : tout se passe comme si, à chaque fois, il était nécessaire de savoir *qui* parle dans un discours. Est-ce bien Pascal qui parle d'un pari sur Dieu, ou c'est Goldmann qui, dans sa lecture, agence le texte de telle manière qu'il finit par le faire dire cela ? Dans le premier cas, Goldmann doit être lu comme un auteur sérieux, dans le second, la limite de la critique aura

¹ BOURDIEU, Pierre, *Homo academicus*, op. cit., p. 12.

été franchie et la lecture deviendra imposture. Or, si sa lecture est jugée raisonnable, l'auteur aura trouvé le noyau de son objet et il pourra porter des jugements objectifs sur lui. C'est pour cela que les méthodes concourantes doivent s'accuser constamment d'avoir raté le propre de l'œuvre. Or, le thème du propre implique celui de la propriété. A qui appartiendra le noyau du texte ? A la critique psychanalytique ? Linguistique ? Sociologique ? On verra, c'est dans l'œuvre de Goldmann que ce problème est le plus central. Cependant, avant de penser la façon dont il traitait ce thème, on essaiera de réfléchir sur la manière dont certains auteurs se situaient par rapport à la question de l'engagement de la lecture.

Il semble que la question des limites de l'écriture critique sera mieux posée si l'on essaie de l'aborder à partir d'un texte qui ne peut être revendiqué par personne. Au cours de ce travail, on a dû se reposer sur une catégorie qui, même si elle avait été beaucoup critiquée à l'époque étudiée, n'a jamais cessé d'agir sur les textes : celle de l'auteur. L'âge de la critique a aussi été l'âge des auteurs : l'auteur a été déplacé¹, l'ordre de l'autorité a été inversé², on a même essayé de le tuer³, mais ces questionnements restaient tributaires, en dernière instance, de son importance. C'est pour cela que ce choix n'a pas dû, jusqu'à présent, être justifié. Tout se passe comme si la fonction « auteur » était la plus « naturelle », celle à quoi on fait recours sans trop y réfléchir : on doit expliquer pourquoi on décide d'étudier telle texte ou telle époque, mais il semble qu'un auteur s'explique par la simple évocation de son nom (si ce nom est assez connu pour apparaître aux lecteurs comme quelque chose qui appartiendrait, de manière *évidente*, au canon des auteurs que l'on étudie sans y réfléchir). Or, la pensée du paradoxe et des marges nous oblige à revenir sur ces évidences et à chercher un autre objet. De cette manière, il se sera pas question, dans cette section, de ce qui pourrait, à la limite, et si l'on décide de ne pas tenir compte des développements de ce que l'on a appelé ici la critique tautologique, être vu comme *une* écriture, et sur les rapports ce *cette* écriture tisserait avec *une autre* écriture.

Avant de présenter sa communication à un colloque international de philosophie, Jacques Derrida affirme avoir réfléchi sur la possibilité de proposer une intervention à un colloque, et plus particulièrement aux questions politiques qui s'inscrivent dans la notion que quelque chose comme un « colloque international de philosophie » soit possible⁴.

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, « Le Sujet de la création culturelle », *op. cit.*, p. 201.

² Voir, par exemple, MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, *op. cit.*, pp. 15-16.

³ BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur », in : *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, pp. 40-45.

⁴ Voir DERRIDA, Jacques, « Les Fins de l'homme », in : *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, pp. 133-135.

Effectivement, l'idée que quelque chose comme un colloque semble possible ou même nécessaire est liée à la forme de la démocratie. Ce rapprochement d'un fait politique avec quelque chose qui semble, aujourd'hui, ne découler que des nécessités propres de la recherche peut paraître, d'emblée, un peu hasardeux. Cependant, l'extrême politisation du moment (Derrida a écrit le texte en avril 1968) laisse, pour le lecteur moderne, une possibilité de réflexion sur la manière dont la recherche est travaillée par la politique, même dans ses manifestations les moins évidentes. Cette forme démocratique présuppose, d'abord, qu'une personne puisse ne pas être solidaire du discours qui est vu comme dominant dans un pays et, *a fortiori*, que l'on puisse ne pas assumer la politique officielle de son gouvernement (on pourrait même ajouter que, dans les démocraties modernes, il est, en fait, nécessaire que personne ne l'assume, le discours gouvernemental n'étant qu'une machine à fabriquer des alibis qui ne sont qu'une manière, pour ceux qui le tiennent, de s'en dégager plus tard). Cependant, si cette liberté individuelle est accordée, c'est, justement, parce qu'elle ne gêne pas : elle est complice de ce dont elle veut se détacher dans le sens où, en proclamant sa propre liberté, il faut assumer cette démocratie et toute la chaîne de pouvoir qu'elle présuppose. Du même coup, les divergences qui peuvent apparaître dans un colloque ne peuvent se produire que sur un large fond de connivence, qui n'est pas simplement politique, mais qui ne peut pas être aisément séparé de lui. Dans le colloque auquel Derrida participait, il a déclaré que cette connivence pouvait être pensée à partir du discours sur l'homme que la philosophie a tenu au long des siècles, et aux pressions qu'il subit avec l'essor des sciences sociales.

C'est sur le double aspect des différends et de la connivence que l'on abordera le colloque « Critique sociologique et Critique psychanalytique »¹. Le « et » qui est au centre de son titre indique déjà une ambition de coordination entre les deux disciplines. Plus loin, on verra que cette coordination semblait nécessaire pour tous les participants. Or, ce qui nous intéresse dans cette rencontre, c'est le fait que cette nécessité devient très vite une impossibilité.

La première communication de ce colloque est celle d'Umberto Eco, qui traite la question des distorsions qu'un lecteur peut opérer dans un texte donné². Il évoque le cas,

¹ BASTIDE, Roger, DOUBROVSKY, Serge, ECO, Umberto et al., *Critique sociologique et Critique psychanalytique*, op. cit.

² ECO, Umberto, « Le Problème de la réception », *Critique sociologique et Critique psychanalytique*, op. cit., pp. 13-18.

extrême, d'un étudiant néofasciste qui avait lu *Pour qui sonne le glas* comme une ode au fascisme¹. Ce cas-limite ne semble pas, cependant, mettre en question ses réflexions sur la réception. Effectivement, Eco opère avec l'idée de « lecture aberrante ». La diffusion en masse aurait créé une situation nouvelle dont il faut rendre compte : si, avant, un écrivain destinait ses œuvres à un public homogène, maintenant ses livres sont lus par un nombre beaucoup plus grand de personnes, qui ne maîtrisent pas forcément le code qu'il manie. Cela crée un nouveau type de lecture aberrante : il ne s'agit plus d'une difficulté liée à la transposition des œuvres vers des traditions culturelles différentes, mais d'un changement qui concerne leur mode de diffusion qui ne peut plus contrôler la maîtrise du code par son public.

Le cas du lecteur néofasciste serait resté un simple exemple de lecture aberrante s'il n'avait pas été repris par la discussion qui a suivi². Lorsque Luporini l'évoque, Eco l'interrompt et s'exclame : « C'était un crétin ! »³. A ce moment des échanges, on semble dériver vers une dévaluation complète des lectures aberrantes. Certes, André Green s'insurge contre l'idée que l'on puisse dire « que la diffusion de masse est saine ou malsaine »⁴. Mais Paul Bénichou évoque le cas des interprétations des grandes œuvres faites par de personnes appartenant à des milieux « incultes », qu'il considère ridicules. Il cite, ainsi, un poème argentin qui décrit les réactions d'un « vieux gaucho » qui est allé voir *Faust* au théâtre⁵, dans lequel il fait en sorte que le poème devienne un reflet de ses propres convictions. La position de Bénichou consiste à tracer une rigoureuse ligne de partage entre les lecteurs cultivés et les lecteurs incultes. Ce qui intéresse dans son intervention, c'est qu'elle reprend toutes les catégories avec lesquelles raisonne Eco pour aboutir à des résultats que cet auteur ne peut accepter. Tout comme lui, il accepte qu'il peut avoir une certaine variation dans l'interprétation des textes. Comme lui, il entend limiter cette variation. Certes, chez Eco, on retrouve une réflexion sur le code que Bénichou ne reprend pas. Cependant, il explicite une opération qu'Eco avait utilisé pour sa propre communication, mais qu'il ne pouvait pas formuler directement :

¹ Il prend cet exemple d'une recherche italienne sur la réception des œuvres. Voir PICCONE-STELLE, Simonetta et ROSSI, Annabella, *La Fatica di leggere*, Rome, Riuniti, 1964, cité par ECO, Umberto, « Le Problème de la réception », *op. cit.*, p. 17.

² La discussion porte aussi sur l'exposé d'André Green. Outre les deux exposants, on compte parmi les discutants Paul Bénichou, Gérard Bergeron, Jean Dierkens, Lucien Goldmann et Cesare Luporini. Voir « Discussion », *Critique sociologique et Critique psychanalytique*, *op. cit.*, pp. 36-58.

³ *Id.*, p. 38.

⁴ *Id.*, p. 44.

⁵ *Id.*, p. 46.

« Sans doute, cette liberté a ces limites, comme M. Ecco l'a fort bien dit. Comment établir celles-ci scientifiquement ? Elles se démontrent par l'absurde : quand on sort du raisonnable, tout le monde le perçoit ; le sentiment universel joue tout de même un rôle en cette manière »¹.

En effet, à ce point de la discussion, l'étudiant néofasciste n'est un crétin que parce que son interprétation choque tous les personnes cultivées qui savent que Hemingway n'était pas fasciste et que son livre ne pouvait pas être lu comme tel. Tant que ce mécanisme n'avait pas été explicité, il pouvait être laissé dans l'ombre et Ecco n'avait pas besoin de réfléchir sur lui. Cependant, maintenant il fallait prendre position sur le sujet : la sémiologie risque d'avoir le même rôle que le « sentiment universel » de Bénichou dans l'attribution de la légitimité à une lecture donnée.

Cependant, certains aspects de l'intervention de Bénichou peuvent soulever des questions importantes. D'abord, on pourrait citer le fait que Goldmann lui-même, que Bénichou classe parmi les « lecteurs cultivés », avait fait une interprétation très à gauche du *Faust* de Goethe². Effectivement, la critique goldmannienne ne pourrait se situer ni parmi les lectures « cultivées », ni parmi les lectures « aberrantes ». Certes, l'auteur a conduit une recherche érudite pour informer ses lectures, cependant, cette culture ne l'a pas empêché de lire les auteurs à partir d'une optique qui ne peut être qualifiée de totalement fidèle au texte : la preuve par l'absurde de Bénichou n'aurait certainement pas accepté que Pascal et Racine soient lus dans la perspective de leurs collaborations respectives à la construction d'une société communiste. Ensuite, on pourrait se demander si sa propre réception de l'exposé d'Eco n'est pas, d'une certaine façon, une « lecture aberrante ». En effet, les réflexions de Bénichou provoquent une réorganisation importante du discours d'Eco, qui essaie d'éviter que son intervention soit interprétée à partir de l'exemple du lecteur néofasciste plutôt que de sa théorie générale de la réception.

D'abord, Eco précise quelque chose qui, manifestement, n'avait pas été compris par tous les discutants : sa communication sur la diffusion en masse des productions culturelles restait, malgré tout, optimiste quant aux résultats du phénomène. Pour lui, le fait que les techniques d'enregistrement aient rendu accessibles certaines œuvres musicales faisait en sorte qu'elles pouvaient maintenant être reçues dans toute sa fraîcheur par un public nouveau.

¹ *Id.*, p. 47.

² Voir GOLDMANN, Lucien, « La Philosophie des Lumières », *op. cit.*, pp. 32-39 et *supra*, p. 78.

Effectivement, dans son exposé, il avait évoqué les premiers travaux des formalistes russes pour affirmer que l'efficacité de l'art viendrait du fait qu'elles pouvaient créer une surprise et réorganiser la manière dont on interprète le monde. Ainsi, leur accueil par un public plus large devrait, à la longue, réussir à opérer un impact sur lui et augmenter la richesse des lectures. Certes, Eco ne dit rien de différent de ce qu'il avait affirmé pendant son exposé. Mais maintenant il entend penser plus directement la question de la valeur des lectures aberrantes, et les interventions de Bénichou montrait jusqu'à quelle point ses concepts laissait ouverte la possibilité d'une lecture surveillée par une petite élite qui détiendrait, en fait, le pouvoir de décider de ce qui est absurde et ce qui ne l'est pas.

André Green avait qualifié l'exclamation d'Eco sur le l'étudiant de « cri du cœur »¹. Eco assume, finalement, cet expression, mais en modifiant son sens initial : l'imbécilité ne résiderait plus tant dans son interprétation du roman, mais dans le fait que, après des années d'études en droit, l'étudiant avait persisté dans le fascisme. Ainsi, de manière un peu surprenante, il se trouve contraint à avouer que la lecture néofasciste de *Pour qui sonne le glas* n'était pas, après tout, si absurde que cela. Il affirme que le vitalisme et l'amour de l'acte héroïque chez Hemingway pouvaient, en partie, justifier cette lecture². Cependant, Eco laisse ouvert le problème de la responsabilité de l'écriture de Hemingway dans cette ouverture possible à une lecture fasciste : le vitalisme et l'héroïsme du roman sont en soi condamnables d'un point de vue politique ? S'il semble qu'Eco penche plutôt vers la réponse négative, il faut alors admettre que les limites de l'interprétation ne sont pas celles qu'il avait tracées : le fait qu'une lecture aberrante puisse se justifier, même partiellement, par le texte lui-même, pose la question de l'efficacité du code pour désigner les frontières de la littérature. Où se trouve, exactement, la ligne de partage entre la lecture adéquate et la lecture aberrante ? Lorsque l'on essaie de modaliser ces deux catégories en incluant plusieurs degrés de pertinence différents, comment, dès lors, donner le coup d'arrêt qui décidera où se termine la fidélité au code ? Le code lui-même ne se prononçant jamais sur sa propre cohérence, l'opération proposée par Bénichou semble, dès lors, être la seule possible : sans l'intervention d'une élite culturelle investie d'un travail de défense de la raison contre l'absurde, l'idée même d'un code réglant les questions de l'interprétation semble être insoutenable.

¹ « Discussion », *op. cit.*, p. 39.

² *Id.*, p. 44.

Dans le même colloque, une autre intervention pose la même question des limites de la lecture, mais d'une façon différente. Il s'agit des réflexions de Serge Doubrovsky, qu'il envisage comme une réponse à Raymond Picard¹. Il qualifie la méthode de ce dernier d'« optimiste sémantique »². Effectivement, Picard affirme que la littérature est le résultat d'un travail « volontaire et lucide »³. Pour Doubrovsky, deux conséquences découlent de cette idée : la vraie signification littéraire devrait se situer au niveau explicite et ce que le texte dit coïnciderait avec ce que l'auteur avait voulu consciemment affirmer. Effectivement, une des charges principales de Picard contre la nouvelle critique consistait à les accuser de réduire tout le travail de l'écrivain à une espèce d'écriture automatique, dans laquelle la conscience n'interviendrait plus. Lire Racine comme s'il s'agissait d'un surréaliste serait l'équivalent, pour lui, de jouer la marche funèbre de Chopin en jazz⁴. On peut voir, ici, la façon dont la preuve par l'absurde peut fonctionner en critique littéraire : il s'agit moins de constater qu'une pensée est absurde que de la désigner en tant que telle. L'absurdité ayant partie liée au scandale, il ne suffit que d'une métaphore pour la tourner en ridicule. Or, les réinterprétations de la musique érudite en jazz sont devenues monnaie courante aujourd'hui : l'absurdité est moins liée à la raison universelle qu'au sens commun.

Cependant, il serait inexact de dire que toute la critique de Picard s'épuise des phrases que Doubrovsky a citées. En effet, Picard n'attaque pas tant l'idée d'inconscient dans le texte que la façon dont elle semble excéder le propre de la littérature. L'étude de l'inconscient n'est pas mauvais en soi, il ne devient une imposture que lorsqu'il prétend se substituer au fait littéraire. De la même façon, il s'insurge contre les ingérences de la philosophie : il critique ceux qui font « de l'œuvre des romanciers ou des dramaturges des ontologies et des phénoménologies, et qui font d'eux des philosophes sans le savoir »⁵. Ainsi, il prête à la nouvelle critique l'intention de mettre au centre des textes autre chose que les textes eux-mêmes⁶. L'« optimisme sémantique » de Picard ne sert, finalement, que de rempart pour

¹ DOUBROVSKY, Serge, « Critique et totalisation du sens », *Critique sociologique et Critique psychanalytique*, op. cit., suivi d'une discussion avec Theodor Adorno, Lucien Goldmann, Maurice Lefebvre, Cesare Luporini, Charles Mauron et Paul Ricœur, pp. 213-238. Les propositions que l'auteur développe ici seront reprises plus tard dans DOUBROVSKY, Serge, *DOUBROVSKY, Pourquoi la nouvelle critique ?, critique et objectivité*, Mercure de France, 1966.

² *Id.*, p. 214.

³ PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?, op. cit.*, p. 138, cité par DOUBROVSKY, Serge, « Critique et totalisation du sens », op. cit., p. 214.

⁴ PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?, op. cit.*, p. 141.

⁵ *Id.*, p. 141.

⁶ *Id.*, p. 114.

protéger ce qui est proprement littéraire des attaques qui viendrait du rabattement des autres disciplines dans son domaine. Des critiques aussi différents que Mauron et Goldmann seraient moins coupables d'avoir prêté une profondeur au texte que d'avoir trouvé cette profondeur par ce qui aurait dû rester à l'extérieur de ses marges.

Il reste à comprendre pourquoi, s'il avait déjà exprimé son désaccord avec d'autres travaux de la nouvelle critique¹, ce sont justement les livres de Roland Barthes qui l'ont poussé à déclencher la polémique. Evidemment, la notoriété de Barthes et ses constantes reproches adressés à la critique universitaire l'expliquent en grande partie. On a aussi parlé du problème de l'écriture, et de la façon dont la critique traditionnelle condamnait comme une imposture le langage métaphorique de Barthes². Mais on oublie souvent que l'auteur a aussi consacré des longues pages à Jean-Paul Weber. Il semble que, s'il a choisi ces deux auteurs, c'est aussi parce qu'il pouvait les ériger en exemples : selon la perspective de l'auteur, leurs écrits présenteraient les pires défauts de la nouvelle critique. Picard reproche à Barthes, surtout, son éclectisme. Tout se passe comme s'il opérait une espèce de comble de l'excès : ses interprétations puiseraient partout, sauf dans le texte lui-même. Puisque, par exemple, Barthes aurait décidé, selon Picard, de trouver une sexualité déchaînée dans les tragédies, il ne laisserait pas le texte l'embarrasser : il aurait pu trouver la même chose dans n'importe quelle œuvre³.

« Car il est avant tout homme de système. Quel système ? Il n'est pas toujours facile de le savoir, et l'on vient de noter l'incertitude de sa position à l'égard de la psychanalyse. Mais peu importe, ce qui le fascine dans le système, c'est l'esprit systématique. [...] *Toujours, jamais*, les vérités dont le critique se fait prophète sont absolues, universelles, définitives »⁴.

La critique de Barthes serait, de la sorte, un mouvement qui pécherait à la fois par son penchant systématique et par la liberté excessive de sa pensée. Jean-Paul Weber, s'il ne fait pas preuve de cette élasticité, partagerait avec Barthes l'esprit de système. Ainsi, sa critique thématique aurait pour effet de rabattre un seul thème qui apparaîtrait comme un événement traumatique⁵. Dans son cas, tout servirait de preuve pour étayer ses propres convictions,

¹ Voir PICARD, Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, op. cit., p. 14, et *supra*, pp. 53-54.

² Voir *supra*, pp. 85-86.

³ PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, op. cit., p. 34.

⁴ *Id.*, p. 35.

⁵ Voir, par exemple, WEBER, Jean-Paul, *Genèse de l'œuvre poétique*, Gallimard, 1960, p. 87.

jusqu'à la création d'une « critique totalitaire » qui ne serait soutenu que par le découpage de certains passages plus ou moins significatifs, érigés en preuves incontestables¹. Certes, Picard n'affirme pas que les cas extrêmes de Barthes et de Weber seraient représentatifs de toute la nouvelle critique. Mais leurs défauts se retrouverait toujours, dans des différents degrés, dans les œuvres des auteurs du groupe. Goldman est peu cité, mais les reproches que l'auteur adresse à la critique marxiste le visent. Mauron, quant à lui, apparaît beaucoup plus souvent, mais il semble occuper une place analogue à celle de Weber.

En un mot, on peut dire que ce que Picard reproche à la nouvelle critique, c'est le paradoxe. Il accuse Barthes et Weber de faire en sorte que l'objet littéraire devienne ce qu'il n'est pas. Dans l'exemple que l'on a déjà cité², on voit Barthes identifier le même mot, le soleil, à des éléments hétérogènes : le paradoxe consiste à dire que le soleil, en tant que chose différente des personnages d'Alexandre et de Néron, par exemple, les uni d'une façon qui violerait les principes de l'identité. Le soleil est Alexandre, Alexandre est la grandeur. Le soleil est Néron, Néron est le caprice d'une volonté. Le soleil est, donc, *et* la grandeur, *et* le caprice, le grand souverain *et* le tyran s'identifiant alors même que leur radicale opposition devrait les séparer absolument. Si cet exemple de Barthes ne touche pas les méthodes de la nouvelle critique, mais simplement son écriture en particulier, les reproches adressés contre Weber sont plus révélateurs : si pour lui, le thème principal de l'œuvre de Vigny, par exemple, est lié à un événement traumatique, l'œuvre est cet événement traumatique. On peut dire, dès lors, que la littérature est le trauma et que le trauma est la littérature. Développer cette phrase.

On pourrait parler longuement sur les distorsions de l'interprétation Picard. Cependant, pour le faire, il faudrait préciser que ces distorsions ne sont pas, comme on pourrait l'imaginer, un simple effet d'une mauvaise lecture opérée par celui-ci. Elles sont le résultat d'un projet qui vise à précipiter la nouvelle critique dans le domaine de l'absurdité. Néanmoins, cela ne veut pas dire que ces distorsions doivent être immédiatement refusées : ce serait répéter simplement le mouvement que la nouvelle critique elle-même a essayé d'accomplir. Il n'est pas difficile de prévoir comment les auteurs ont répondu à cette critique : ils ne voient pas là aucun paradoxe, puisqu'il y aurait identité effective entre ce qui paraît éloigné pour le sens commun. La structure psychique est l'essence de l'œuvre ; lorsque l'on

¹ Pour la critique de Picard des textes de Weber, voir PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, *op. cit.*, pp. 93-109.

² Voir *id.*, pp. 20-21 et *Supra*, p. 85.

affirme, donc, que le trauma est dans le centre de l'œuvre, on ne fait rien d'autre que de ramener l'œuvre à son propre noyau. C'est ce que l'on a appelé, dans ce travail, de pensée tautologique.

Ainsi, dans le colloque, Paul Ricœur fait un reproche à la critique psychanalytique qui est proche, par certains côtés, de celle de Picard¹. Il cite le texte de Freud du Moïse de Michel Ange comme l'exemple de ce qu'il peut offrir de mieux en termes d'interprétation des œuvres culturelles. Freud, dans cette analyse, ne pense pas la statue comme un objet que la psychanalyse pouvait comprendre intégralement. En effet, dans le *Moïse*, le conflit entre l'impulsivité et la tempérance est résolu par l'œuvre et dans l'œuvre, ce qui veut dire que la psychanalyse s'établit dans un rapport avec elle, sans l'absorber complètement. Il y a, certes, analogie entre les deux sentiments et la sculpture, mais cette analogie est traitée par l'auteur selon une syntaxe qui le transforme lorsqu'ils apparaissent dans l'œuvre. Par contre, il y aurait une autre tendance de la psychanalyse qui serait plus proche de ce que Picard avait décrit : lorsque l'analogie freudienne cesse d'opérer une transformation, elle devient identification pure et simple. Ainsi, la religion serait comprise, chez Freud, sur le mode de l'analogie d'identité : elle serait simplement tributaire des phénomènes régressifs. L'explication réductrice opérerait sur le modèle du « ne ... que »² : la religion n'est qu'une régression.

Or, penser la nouvelle critique comme un discours qui ne dirait, essentiellement, autre chose « le texte n'est que... », revient à la mettre dans une impasse. D'un côté, elle ne peut pas vraiment le nier : il est indiscutablement vrai que tant pour la critique psychanalytique que pour la critique sociologique, ce mouvement du « ne ... que » reste son geste fondamental. Mais l'admettre est aussi donner raison et à Ricœur et à Picard : elle devrait accepter son statut de méthode réductrice. Mauron essaie d'élaborer une réponse à cette difficulté, qui reste peu convaincante : elle consiste à affirmer que la psychanalyse ne pense pas le désir comme l'unique élément de son modèle, mais qu'il n'est qu'un élément d'une interaction complexe de forces³. Il élude, évidemment, le problème : outre le fait que Ricœur n'avait jamais pensé la psychanalyse comme la science du désir, comme il ne manque pas de le rappeler⁴, il faut bien admettre qu'une psychanalyse complexe continue, de toute façon, à être réductrice dans la mesure où elle affirme que l'œuvre « n'est que » la personnalité de son auteur. La réponse

¹ RICŒUR, Paul, « Psychanalyse et Culture », *Critique sociologique et Critique psychanalytique*, op. cit., pp. 179-191, suivi d'une discussion avec Charles Mauron, Guy Rosolato et Michel Zeraffa.

² *Id.*, p. 183.

³ *Id.*, p. 187.

⁴ *Id.*, p. 190.

de Goldman est un peu plus développée, mais elle laisse inchangée l'essentiel du problème : il est d'accord avec Ricœur que le risque de l'interprétation sociologique soit bien le « ne ... que » : « Ce tableau *n'est que* l'expression du désir libidinal, l'œuvre de Valéry *n'est que* l'expression idéologique de la pensée "petite bourgeoise " »¹. Ainsi, il est d'accord avec lui pour dire que l'interprétation doit essayer de montrer comment une production culturelle dépasse son point de départ. Mais il lui pose, tout de même, une question : la théorie psychanalytique la moins réductrice ne le deviendrait dès lors qu'elle essaierait de comprendre une œuvre, dans la mesure où elle doit abstraire tous les facteurs sociaux qui entrent évidemment dans sa composition ? On voit de quelle manière Goldman, lui aussi, élude le problème : chez Ricœur, il n'est jamais question de dépassement, mais bien de coordination entre des domaines différents. Le but de la communication de Ricœur est bien celui de trouver une façon dont les différentes formes de savoir pourraient s'accorder autour d'une articulation de l'objet artistique. Certes, Goldman a raison dans le sens où l'on ne pourrait pas dire que les *Pensées* de Pascal *ne sont que* la conscience de la noblesse de robe du XVII^e siècle, puisque, sous bien des aspects, elles dépassent ce statut. Mais, dans l'autre, elles seraient dépouillées de leur signification véritable si l'on fait abstraction de la vision du monde qui leur a produites. Or, c'est bien la difficulté que soulève Ricœur. En effet, son « ne ... que » est moins une question de grandeur que celle de statut : le rabattement de la religion sur des mécanismes de régression n'est pas problématique parce que ces mécanismes seraient considérés vulgaires, mais bien parce qu'elle ne saurait les avoir comme origine, malgré tous les processus de sublimation qui peuvent être appliqués.

Ainsi, Mauron et Goldman ne prennent pas en compte les véritables enjeux de la communication de Ricœur : il s'agit d'interroger la possibilité d'intégration des plusieurs théories qui foisonnaient à l'époque. Ainsi, Picard et Ricœur finissent par adresser le même problème : l'éclatement du champ d'études littéraires que les recherches de la nouvelle critique ont fini par produire. Mais il serait incorrect d'affirmer que les critiques n'avaient pas essayé de prendre cette question en compte dans leurs textes : en effet, la plupart des critiques avaient essayé d'y répondre de manière plus ou moins convaincante.

On a vu que Charles Mauron, par exemple, n'avait jamais envisagé d'ériger la psychocritique en méthode universelle. En effet, il pensait pouvoir apporter une contribution significative pour la compréhension de l'objet littéraire, qui ne devrait pas être épuisé avec

¹ GOLDMANN, Lucien, « Le Sujet de la création culturelle », *op. cit.*, p. 201.

une lecture psychocritique. Cependant, il n'a jamais réussi à préciser sa position par rapport aux autres théories : l'œuvre de Goldmann posait un problème particulièrement difficile pour ses recherches, puisqu'elle soulevait des questions, comme celle de l'articulation de l'individu avec la société, qu'il n'avait pas réussies à intégrer à sa théorie. Cet échec est, en soi, révélateur : il montre la nécessité, en même temps que l'impossibilité, éprouvées par beaucoup de critiques de cette époque, de la constitution d'un savoir organisé autour de l'objet littéraire. Il fallait, par conséquent, que ses recherches trouvent leur place dans une espèce de critique collective totale qui pourrait donner un sens et coordonner tous les efforts individuels.

Cette nécessité s'expliquait par la façon dont les œuvres littéraires étaient conçues : si, comme on l'a vu, les interprétations portaient d'une foi inconditionnelle dans la réalité du texte, un effort rationnel et méthodique devrait être capable de cartographier tous les côtés de cet objet. Il s'agissait, ainsi, d'imaginer une communauté de savants qui serait fondée dans un double accord : la passion de la littérature et la croyance dans la méthode. Mais ce rêve se heurtait au caractère même de la méthode qu'ils voulaient employer. C'est ce que l'on peut lire dans l'intervention de Doubrovsky.

Certes, pour être plus précis, il faudrait dire que ce rêve constitue le thème général du colloque, et non seulement de la communication de Doubrovsky. Tous doivent, d'une façon ou d'une autre, se positionner face au problème de l'organisation de la critique littéraire. Cependant, les seules interventions qui se donnent pour but un rapprochement de la critique sociologique et de la critique psychanalytique sont, outre celle de Doubrovsky, celles de Roger Bastide¹ et de Paul Ricœur. Cependant, si l'on a décidé de penser ici le texte de Doubrovsky, c'est non seulement parce qu'il constitue une réponse directe à celui de Picard, mais aussi parce qu'il essaie de constituer ce rapprochement en système.

Sa réponse à Picard tente de démontrer que, contrairement à ce qu'il semble affirmer, le langage littéraire ne s'épuise pas dans sa propre évidence. Ainsi, dès lors qu'il n'y a plus d'accord entre ce que le texte dit et ce qu'il veut dire, la psychanalyse et la sociologie deviennent incontournables. Chacune des méthodes aurait un domaine déterminé : dès que la critique psychanalytique s'arrête, celle de Lucien Goldmann commence, et il se fait nécessaire de mobiliser les structures sociales pour comprendre ce qui se cache dans l'œuvre. L'œuvre se

¹ BASTIDE, Roger, « Pour une coopération entre la psychanalyse et la sociologie dans l'élaboration d'une théorie des visions du monde », *Critique sociologique et Critique psychanalytique*, op. cit., pp. 165-178.

fragmente selon le type d'attention que l'on veut porter sur elle et il n'y a pas un type d'approche qui serait à priori privilégiée par rapport aux autres. Cette diversité de méthodes peut justifier une rivalité entre elles. Ainsi, il constate que dans « dans ce colloque nous avons vu s'affronter, plutôt que fraterniser, des disciplines scientifiques rivales »¹. Cependant, si, pour un lecteur moderne, cette fragmentation apparaîtrait comme quelque chose de naturelle pour la nouvelle critique elle était éclatement intolérable. Ainsi, Doubrovsky ne décrit cet état de fait que pour proposer une réponse. En effet, il cherche un élément qui serait commun à la fois aux œuvres et à toutes les lectures proposées pour pouvoir fonder une théorie générale du fait littéraire. Cet élément est le « sujet anthropologique »² tel que le décrit l'existentialisme sartrien.

Or, il n'est pas difficile de voir pourquoi cette tentative est vouée à l'échec. Il n'a pas fallu attendre longtemps pour que le désaccord s'installe : Goldman ouvre la discussion avec a déclaration suivante : « Je ne suis pas d'accord avec Dobrovsky, c'est évident »³. Effectivement, il serait difficile de penser que les critiques de Lucien Goldman et de Charles Mauron, par exemple, pourraient être transposées telles quelles dans un ensemble plus grand sans que cette transposition modifie fondamentalement leurs méthodes. Une psychocritique ou un structuralisme génétique *soumis* à une critique sartrienne ne serait autre chose que l'existentialisme lui-même appliqué à la psychologie ou à la sociologie.

On a essayé de démontrer que les critiques de cette époque accomplissaient, en général, un mouvement que l'on a appelé « tautologique ». On a montré que, dans la mesure même où Barthes, par exemple, voulait construire une structure dans laquelle les éléments ne devraient se définir que par leur opposition, il finissait, possiblement malgré lui-même, par créer un centre autour duquel il faisait tourner toute son interprétation. On a vu que ce centre était une image qui souvent ne s'accordait pas avec les buts déclarés du texte. Cependant, il se fait nécessaire de préciser maintenant ces affirmations. Effectivement, si l'on essayait simplement de dire que les textes de Barthes ont un centre caché, ce travail ne ferait autre chose que simplement redoubler l'effort des auteurs que l'on étudie. Si le choix, l'alchimie et l'eau pouvaient être vus en tant que des objets centraux de l'écriture de Goldman, Barthes et de Mauron, alors on n'aurait fait autre chose que de procéder à cette organisation du texte autour d'un élément unique. Cependant, dès lors que la lecture tautologique n'est plus

¹ DOUBROVSKY, Serge, « Critique et Totalisation du sens », *op. cit.*, p. 213.

² *Id.*, p. 222.

³ *Id.*, p. 223.

simplement quelque chose qui chercherait l'identité du texte, mais un mouvement qui fait en sorte que cette identité n'apparaisse que dans sa propre différence, il se fait nécessaire de penser la manière dont cette différence travaille le texte, en même temps qu'elle est travaillée par lui. Or, il semble que cette différence doive être pensée comme un problème spatial.

Effectivement, il suffit de déplacer le noyau du texte pour que l'essence devienne intrusion. C'est, d'une certaine façon, ce que fait Picard lorsqu'il analyse la nouvelle critique :

« Ils la [l'œuvre littéraire] considèrent en effet comme une collection des signes dont la signification est ailleurs, dans un *ailleurs* psychanalytique (fixé par exemple dans l'enfance d'un écrivain), ou dans l'*ailleurs* pseudo-marxiste d'une structure économique-politique, ou dans l'*ailleurs* de tel ou tel univers métaphysique qui serait celui de l'auteur, etc. Et bien entendu, cet *ailleurs* se trouve au centre même de l'œuvre, puisqu'il est sa raison d'être. Ainsi pénétrée, peuplée, hantée par des mondes qu'elle semble ignorer, et d'autre part plongée, expliquée, justifiée au-delà d'elle-même, l'œuvre n'est plus dans l'œuvre. Extérieure à soi, elle consiste dans des relations qui la dépassent »¹.

Ainsi, lorsque le noyau est extirpé du centre et devient extérieur à l'œuvre, il commence un processus d'invasion : il pénètre, peuple, hante l'œuvre, fait tout ce qu'il peut pour se confondre avec lui. Il plonge, ainsi, l'œuvre dans sa propre substance pour l'absorber. Or, c'est bien dans cette extériorité de l'œuvre à elle-même qui se logeait l'absurde de la pensée de l'époque, comme une nécessité impensable qui participe à sa fabrication. L'image du « noyau extérieur », c'est-à-dire, d'un objet qui serait radicalement différent de lui-même est un des points d'appui de toute la contre-argumentation de l'époque.

Reprenons maintenant l'argumentation de Picard, et cherchons les images qu'il utilise pour tourner en ridicule ses adversaires. Le ridicule est, chez cet auteur, le côté moral de l'absurde : il est ce qui prépare la punition de ceux qui le pratiquent². Or, la métaphore qui essaie de dire le ridicule, avec tous les problèmes de perversion qu'elle évoque, semble contredire l'image du « centre extérieur » que l'on vient d'exposer. C'est en suivant son cheminement que l'on pourra lui attribuer un sens :

¹ PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, op. cit. pp. 113-114..

² « De toute manière, ce n'est pas en montrant les côtés absurdes d'une mode qu'on la supprime. D'autant plus que le ridicule, aujourd'hui, a perdu son rôle salubre : au reste, au plus souvent, on ne le perçoit plus – mais s'il recommençait à tuer, comme au XVIII^e siècle, quel massacre ! » *Id.*, p. 148.

« Il arrive que les "nouveaux critiques " ressemblent à un homme qui s'intéressera aux femmes, mais qui, pour une étrange perversion, ne pourrait les apprécier qu'en les regardant aux Rayons X, ou encore à un amateur de sculpture pour qui la signification artistique d'une statue serait avant tout dans la spectrographie du matériau »¹.

Décidément, la question de la femme semble être convoquée par la critique avec insistance. On ne pourrait pas dire, certes, qu'elle est centrale pour le problème dont on s'occupe ici. Pour l'interroger, il faudrait la questionner, donc, telle qu'elle fait irruption : dans sa marginalité. Effectivement, la femme ne semble apparaître que lorsqu'elle n'est plus à sa place. Chez Poulet, elle jouait avec le feu². Chez Barthes, elle enfermait l'homme dans le sérail³. Ici, elle est appréciée dans sa structure osseuse. Tout se passe comme si, lorsqu'elle ne dérange pas, c'est-à-dire, quand elle n'ose pas risquer la brûlure, quand elle se recueille sagement dans le sérail, quand elle se laisse apprécier dans sa superficialité, elle devrait disparaître du texte comme ce qui est dans l'ordre et qui n'a plus, par conséquent, droit à une existence discursive. Il n'est pas surprenant, donc, qu'elle n'apparaisse chez Picard que pour décrire un état des choses proprement inconcevable : la perversion d'un homme qui serait attiré par un squelette est analogue à celle d'un critique qui n'honorerait pas son œuvre. L'absurdité se loge ici dans un système d'oppositions qui convoque deux côtés du mot « genre » : la littérature sollicite les sens, la philosophie sollicite la pensée ; la femme a vocation à paraître, l'homme a l'exclusivité de l'être.

Picard pense ici surtout aux critiques de Weber et à sa façon d'attacher à l'œuvre une signification inconsciente. Cependant, cette métaphore rappelle irrésistiblement une autre, celle, que l'on a déjà convoquée ici, de la radiographie de la psychocritique dans le texte de Charles Mauron. Elle se rappellent non seulement par le thème de l'inconscient qui les soutient, mais aussi par le problème de la profondeur dont la psychanalyse ne semble pas capable de se détacher. Effectivement, si Mauron pratique une critique de la profondeur de l'œuvre, c'est parce que l'opposition entre le sensible et l'abstrait semble changer de direction et n'ordonne pas la séparation des genres littéraires de la même façon qu'elle le fait dans l'écriture de Picard. Certes, la littérature ne se substitue pas au discours psychanalytique, celui-ci reste toujours la traduction au niveau conceptuel d'un type de texte qui ne peut pas

¹ *Id.*, pp. 127-128.

² Voir *supra*, p. 55.

³ Voir *supra*, p. 75.

élaborer directement les questions qui le hantent. Mais cela ne change pas, en ce qui concerne Picard, le problème : la lecture d'une tragédie comme *support* d'un discours conceptuel n'est pas moins aberrante que la perversion qui entend *métamorphoser* la littérature en philosophie. De toute façon, la littérature n'est plus à sa place lorsqu'elle pense : la philosophie est citée comme un de ces « ailleurs » qui envahissent son espace propre¹.

Ce rapprochement entre deux images radiologiques est d'autant plus intéressant qui, dans les textes, elles semblent avoir un sens voisin. Ainsi, on a vu que, si Mauron dresse le squelette de l'œuvre de Racine, c'est pour assister à son collapse : toute son œuvre peut être lue comme la poursuite de l'équilibre impossible de cette charpente instable qu'est l'organisation psychique d'un auteur. De la même façon, Picard n'évoque les rayons X que pour montrer la façon dont la structure qu'elle devrait révéler n'est qu'une image fantaisiste. Dans une ligne argumentative qui ressemble à celle de Karl Popper², Picard accuse la critique psychanalytique de travailler avec l'invérifiable.

Picard raconte le cas d'un étudiant qui lui a proposé une interprétation originale de *Bajazet*. Dans la célèbre réplique de Roxane, « Sortez »³, qui signifie la mort de Bajazet, cet étudiant voulait voir l'expulsion symbolique du personnage hors de l'utérus de sa mère, pour être étranglé par ceux qui attendent à sa porte. Il s'agirait, ainsi, d'un souvenir qui Racine aurait conservé de sa naissance⁴. Or, le reproche de l'auteur à cette interprétation ne tient pas tant à une opposition entre vérité et erreur scientifiques, mais bien à un problème lié à l'absurde. Comme on sait, l'absurde n'est pas toujours ce qui ne peut pas être rationnellement accepté, mais aussi ce qui peut l'être *en théorie*, mais qui se ferme à tout dialogue avec ce qui est considéré comme raisonnable. Du même coup, l'absurde se tient au-dehors du raisonnable parce qu'il semble être imperméable à son discours : les théories conspirationnistes, par exemple, sont souvent soutenues par une logique qui, tout en singeant celle de la science, ne peut pas établir aucun débat avec elle parce qu'elle se constitue comme quelque chose qui ne peut pas être réfuté. Pareillement, le problème de l'explication de l'étudiant est qu'elle ne saurait être contredit ni par les documents contemporains, ni par le texte lui-même, sa démarche consistant à accumuler des évidences qui vont dans le sens de ce qu'elle veut

¹ « Multiplicité de signes dont il faut chercher le sens dans une vérité qui n'est pas d'ordre littéraire, elle est seconde par rapport à la réalité psychique, sociologique ou philosophique qui la conditionne ou l'éclaire ». *Id.*, p. 114.

² *Cit. néc.*

³ *Cit. néc.*

⁴ *Id.*, pp. 129-130.

soutenir. C'est somme toute, la difficulté majeure des structures que la critique psychanalytique essaie de dégager du texte : étrangement, le squelette de l'œuvre est ce qui fait en sorte que la lecture entre en collapse.

Dans les pages qui précèdent immédiatement l'image citée, Picard décrit la nouvelle critique comme un processus de destruction : elle désamorce non seulement l'organisation de l'œuvre, mais elle disqualifie aussi toute pensée logique, en réduisant l'essence du texte à un « chaos fluide », qui n'est autre chose qu'une « idée fixe » qui vient organiser un « univers obsessionnel »¹. Ainsi, tout comme le centre du texte est aussi son décentrement dans un ailleurs de la littérature, la structure est déstructuration par une personnalité qui veut lui imposer sa propre obsession. On voit jusqu'à quel point l'auteur a développé le thème de l'imposture, qui n'était pas seulement une insulte adressée aux critiques qu'il estimait peu, mais une vraie accusation théorique. Il accuse la nouvelle critique de n'être jamais là où elle devrait être, de se déplacer constamment et de ne jamais s'installer dans le lieu qui lui était assigné : celui de la littérature. La nouvelle critique passe pour une critique littéraire comme une personne peut essayer de passer par une autre : en la pastichant, elle se recouvre de tous ses signes extérieurs. Elle manque, cependant, l'essentiel : l'identité propre. Cette absence lui force de répéter « je suis untel » justement parce que l'être de son discours obsessionnel lui manque : cette voix est constamment rappelée du risque du dévoilement, comme si une autre voix lui disait « non, tu n'es pas celui que tu prétends être ». Cette obsession est appelée – et cela, à ce point, ne surprendra certainement plus le lecteur – une « tautologie délirante »².

Entre tautologie et paradoxe il n'y a pas, donc, un lieu de passage bien clair. Tout comme la recherche de l'essence ne se différencie, sous la plume des auteurs de l'époque, de la tautologique que par son basculement dans l'absurde, cette tautologie est nécessairement paradoxale parce que, curieusement, la recherche obsessionnelle de l'œuvre rate précisément ce qu'elle voudrait chercher. Il n'est pas nécessaire de d'accepter les arguments de Picard pour s'en convaincre : le raisonnement des nouveaux critiques ne se différencie pas beaucoup de ceux de l'auteur sur ce point. Dans un passage déjà cité³, Roland Barthes essaie de montrer comment l'alchimie de la critique biographie était, en réalité, une tautologie. Or, cette tautologie se mue immédiatement en paradoxe. Ainsi, en parlant du problème de la création littéraire, il affirme que :

¹ *Id.*, p. 132.

² *Id.*, p. 133.

³ *Supra*, p. 104.

« Le piquant, c'est que le mythe romantique de l'inspiration (car, en somme, l'*élan générateur* de Racine, ce n'est rien d'autre que le nom profane de la muse) s'allie ici à tout un appareil scientiste ; ainsi, de deux idéologies contradictoires naît un système bâtard, et peut-être un tourniquet commode, l'œuvre est rationnelle ou irrationnelle selon les besoins de la cause :

Je suis oiseau ; voyez mes ailes...
Je suis souris ; vivent les rats ! »¹

L'utilisation des références classiques montre bien le mouvement que l'on essaie de décrire ici : on l'a vu, Barthes avait commencé à parler de la pensée tautologique de la critique biographique en se servant de termes moliéresques : tout comme l'opium fait dormir parce qu'il a une vertu dormitive, le créateur crée pas sa vertu créative². Il semble que, comme chez Picard, le classicisme soit convoqué à chaque fois qui l'absurde doit être lié au ridicule. Si, chez Barthes, la tautologie est ridicule, ce n'est pas parce qu'elle est une énonciation d'une évidence, au contraire : la tautologie n'affirme pas, comme on le croit souvent, une vérité qui serait tellement claire que l'on n'aurait pas besoin de l'énoncer. L'affirmation tautologique est, pour lui, tout simplement fautive : la vertu créative n'existe pas, les origines de l'écriture devraient être cherchées ailleurs que chez le créateur. L'essence de l'objet n'étant pas identique à l'objet lui-même, le discours tombe vite dans le paradoxe avec l'attitude obsessionnelle dont parlait Picard. La chauve-souris est l'exemple même de l'être qui tombe dans le paraître et qui ne peut plus se laisser définir par une essence unique. Son existence s'épuise dans le feindre et n'est qu'un vide qui survit par la perpétuation de sa propre vacuité.

Ce qui fait en sorte que le passage entre la tautologie et le paradoxe soit aussi problématique est le fait que la tautologie contenait déjà un paradoxe étouffé : elle est, on s'en souvient, l'identité qui se fonde sur la différence. La seule chose qui faisait en sorte que l'idée d'identité finisse par prévaloir sur celle de différence est la position de ses images : c'est parce l'alchimie réduit le texte au lieu de le développer, c'est parce que l'eau est un contenu qui ne peut pas être contenant, c'est parce que l'homme embarqué est à l'intérieur de son navire et que le risque qu'il court est de se retrouver à l'extérieur, seul dans la mer, que la tautologie réussissait à éviter le problème de sa fissure qui la menaçait du dedans. Tout ce qui soutient la tautologie est, somme toute, un imaginaire de l'intériorité : l'essence est logée à

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 190.

² *Id.*

l'intérieur du texte et tout le travail de la critique consisterait à décrire la maison et ses habitants¹.

Son soutien est, donc, aussi sa fragilité : il suffit de déplacer les images pour que le discours perde son centre de gravité et finisse par s'éclater. C'est une des raisons pour laquelle Picard a pu ériger la critique de Barthes en exemple de tous les vices de la nouvelle critique. Les textes de Goldmann et de Mauron sont beaucoup trop réfléchis, leurs fissures sont trop bien cousues, leurs théories trop visiblement fermées pour qu'un projet à visée polémique puisse s'attaquer directement à eux. Cela ne veut pas dire, évidemment, qu'ils soient blindés contre toute tentative d'exposition de leurs fractures, mais simplement que cela demande un travail patient et empathique de lecture pour comprendre la nécessité de leur enfermement et les mouvements de décentrement.

Or, non seulement l'écriture de Barthes ne cache pas ses fissures, mais il semble qu'elle tient à les exposer. C'est pour cela que, entre tous les auteurs étudiés, il a été le seul à pouvoir opérer la transition entre l'âge de la critique et celle qui l'a suivie. Proposer cette lecture de l'œuvre de Barthes n'est pas, cependant, dire que, déjà dans ses premières années, une vocation « antimoderne » se cachait dans ses textes et qui allait se développer dans l'écriture de ses dernières années. Il ne s'agit pas non plus de dire que les ruptures constantes de cet auteur seraient, en quelque sorte, le propre de son style. Ces deux lectures sont possibles et même, sous un certain aspect, nécessaires. Mais on pourrait également proposer une autre, qui nous permettra d'avancer d'une manière un peu différente.

Son écriture, d'une façon tout à fait différente de celle de Goldmann, ferait le pari de la fissure au moment où elle semble être la plus soudée².

Un dieu caché

Dans *Système de la mode*³, Roland Barthes essaie d'opérer une analyse sémiotique exhaustive d'un code très précis : celui des textes qui accompagnent les images publiées dans

¹ Citer ici Derrida et le texte qui parle du trait et du retrait

² Cette affirmation peut paraître étrange ; en effet, on vient de dire que l'écriture de Goldmann se refuse à l'exposition de ses propres fissures. Cependant, du moins on l'espère, ce mouvement deviendra plus clair dans la section qui suit. Mais on peut avancer, dès maintenant, quelques réflexions qui seront développées plus tard.

³ BARTHES, Roland, *Système de la mode*, op. cit.

les magazines de mode. On peut voir, dans cet extrême délimitation de l'objet, l'acte systématique par excellence : en effet, ce n'est qu'en dégagant un élément propre au travail scientifique que l'on peut songer à le rendre systématique. Le structuralisme se précise, ainsi, à partir de ses marges, qui remettent toujours à plus tard l'étude de son reste, comme si cela pouvait, en principe, être compris par sa méthode, mais, en réalité, ne l'était jamais. Barthes justifie cette restriction de deux façons : la première raison est méthodologique, la seconde est liée aux caractéristiques propres à l'objet. Ainsi, il dégage trois structures dans la mode : le vêtement réel, son image iconique et sa description, dont seulement les deux derniers sont présents dans le magazine. Or, puisque le deuxième comporte des caractéristiques pratiques qui ne sont pas nécessairement significatives, seulement le troisième s'avère être un objet purement sémiologique¹. La seconde raison qu'il avance est d'ordre économique. Sans le code linguistique, la mode n'existerait pas telle qu'on la connaît. C'est, effectivement, le discours qui se tient autour d'elle qui stimule la consommation : le code opère un partage entre ce qui est démodé et ce qui ne l'est pas, en rendant plus courte la vie utile d'un vêtement donné, ce qui oblige à son constant remplacement. Ce type de consommation ne serait possible si, d'une part, le vêtement n'était pas entièrement intelligible et, d'autre part, si ce sens n'avait pas de valeur économique :

« Ce qu'il y a en effet de remarquable dans cet imaginaire constitué selon une fin de désir (et l'analyse sémiologique le montrera assez, on l'espère), c'est que la substance en est essentiellement *intelligible* : ce n'est pas l'objet, c'est le nom qui fait désirer, ce n'est pas le rêve, c'est le sens qui fait vendre »².

C'est ce choix de ne pas parler du vêtement en lui-même qui semble être le plus contestable. Cécile Delanghe, dans un entretien avec l'auteur, affirme que le titre de l'ouvrage peut paraître trompeur : on pouvait s'attendre, en le lisant, d'un livre proche des *Mythologies*, qui s'intéressera plus au caractère social que linguistique de la mode. Elle semble reprocher à Barthes d'avoir fait un travail sémiologique et non pas sociologique. En plus, doute que la lectrice soit attentive à la description du vêtement : les femmes n'achèteraient jamais un vêtement à partir de sa description, mais lorsqu'elles regardent ses images et l'essaient dans un magasin : l'élément verbal ne jouerait pas, ainsi, un rôle important dans la publicité de

¹ *Id.*, p. 908.

² *Id.*, p. 900.

mode¹. Or, ces objections soulevées par Delanghe (qui ont été répondues par Barthes avec des arguments que l'on pouvait déjà trouver dans le livre) peuvent nous aider à comprendre dans quelle mesure le choix de l'auteur était justifié. Effectivement, un des mérites de la sémiologie de l'époque était de réussir à déplacer la question de la forme et du contenu.

A chaque fois que l'on peut dégager, dans une pensée, une opposition structurante, on a tendance à faire comme si les deux éléments occupaient une position d'égale importance. Ainsi, dès que l'on dit qu'un texte littéraire, par exemple, a une forme et un contenu, on peut s'imaginer que l'on est en train d'examiner un couple dans lequel le rôle de chacun d'eux était d'une signification équivalente. Ainsi, il est naturel d'exiger, lorsqu'une méthode accorde trop d'attention au contenu, qu'elle rende compte aussi de la forme, *a fortiori* si elle est utilisée, pour définir la littérature en tant que telle. Cependant, cette opposition présente un déséquilibre fondamental : tant que l'image du contenu est présente, la forme ne peut apparaître que comme un récipient différent de ce qu'elle comporte : elle joue le rôle, alors, d'un simple support qui ne peut que contenir quelque chose qui pourrait exister sans elle. C'est pour cela qu'une forme opposée à un contenu est toujours invisible : puisque sa fonction même est celle d'être transparent et de véhiculer un sens, elle n'apparaît que quand ce sens, qui ne l'appartient pas, devient manifeste. La transparence ne se donne pas à voir d'elle-même : elle n'apparaît que dans la mesure de sa propre disparition ; elle n'existe que lorsqu'elle est invisible. Mais, si l'on essaie d'éclipser le contenu, la forme disparaît encore : comment l'analyser en elle-même, alors que son rôle est inextricablement lié à celui du contenu ? Si la linguistique saussurienne n'a pas réussi à sortir complètement de cette position, elle a pu, néanmoins, inverser ses rapports. Le couple signifiant/signifié est différent de la forme et le contenu parce que, dans le premier, le rôle actif est donné au participe présent, opposé à la passivité du participe passé. La combinatoire de la langue fait en sorte que le signifié soit un effet de sens du jeu signifiant.

Dans le *Système de la mode*, une analyse du vêtement porté ne pourrait aboutir qu'à une réflexion sur la forme et le contenu. L'exemple peut être trouvé dans les travaux de Barthes lui-même : cinq ans plus tôt, il avait publié un article intitulé *Le Dandysme et la Mode*². Comme son nom l'indique, la mode est ici liée à une figure sociale. Or, dès que ce lien est établi, on ne peut faire autrement que dire que la mode est une forme par laquelle le

¹ BARTHES, Roland, « Le "Système de la mode" », *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1311-1312.

² BARTHES, Roland, « Le Dandysme et la Mode », in : *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 27-31.

dandy s'exprime : ce sont les déterminations de sa position sociale qui commandent toute l'analyse. Les vêtements du dandy auront, ainsi, les caractéristiques qu'il veut les transmettre : l'habit n'est vu qu'en fonction des caractéristiques de celui qui le porte, comme s'il ne pouvait pas avoir une réalité propre. Encore une fois, on rencontre le problème du genre : la mode comme forme est attribuée au thème du paraître, qui, on l'a vu, est lié à l'image de la littérature et à celle de la femme. Le vêtement féminin est composé d'éléments nombreux, qui laissent beaucoup plus de possibilités que celui de l'homme pour trouver une expression individualisée. Or, le dandysme est une manière de surmonter cette difficulté de la tenue masculine en prêtant une attention particulière aux détails. Le dandy se trouve, de la sorte, féminisé : l'auteur lui attribue des traits narcissiques et homosexuels¹. Cet exemple montre pourquoi le recours à la sémiologie est justifié : la mode ne peut être étudiée en tant que telle les oppositions de la forme et du contenu et de l'être et du paraître n'ordonne plus l'analyse. Or, le but de la sémiologie est de comprendre comment les signifiants produisent les signifiés, et non l'inverse : c'est dans la mode décrite que l'on peut appréhender ce mouvement.

Le second argument avancé par Delanghe, celui de la fonction commerciale de l'image dans le magazine, peut être perçu comme une des avantages de l'approche de Barthes, qui montre comment la sémiologie peut être utilisée dans la critique de la marchandise. Dans *Mythologies*, l'analyse de la substance dans la publicité s'approchait déjà de l'idée de fétichisation de la marchandise marxiste². Or, si Barthes avait essayé de montrer comment, dans la mode, l'image des vêtements signifiait quelque chose d'elle-même, il aurait, du même coup, accepté que la marchandise ait une signification intrinsèque, comme si elle pouvait parler d'elle-même. Or, il n'en est rien : une robe n'est élégante que parce qu'elle est dite élégante, il n'y a rien dans le tissu ou dans la coupe qui pourrait être substantiellement élégant : c'est l'attribution, par les *shifters*, d'un discours à une image qui remplit ce rôle³. Si l'on insiste sur ce point, c'est que cette dimension du travail de Barthes a souvent été ignorée. Ce livre a souvent été vu soit comme un hommage au monde de la mode⁴, malgré ce que

¹ *Id.*, p. 31.

² BARTHES, Roland, « Saponides et détergents », in : *Mythologies*, *op. cit.*, pp. 699-700.

³ Voir BARTHES, Roland, « *Shifters* », in : *Système de la mode*, *op. cit.*, pp. 905-907.

⁴ Voir MARTY, Eric, « Présentation », in : BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. II, pp. 15-17. On verra, cependant, que l'on est d'accord avec Eric Marty sur un autre point, plus central pour notre propos.

l'auteur a pu affirmer : doit-on oublier que Barthes a placé la conclusion son livre sous le signe de l'aliénation et de l'idéologie¹ ?

Cependant, tout se passe comme si, dans cet entretien entre Barthes et Delanghe, deux langages différents soient en train d'être utilisés. En effet, dans la première question de la journaliste, on lit les phrases suivantes :

« Il s'agit en fait d'un ouvrage scientifique, fort austère, et dont bien des pages m'ont rappelé, non sans désagrément, je l'avoue, les manuels d'algèbre ou les analyses grammaticales de mon enfance ! »²

Ces affirmations donnent le ton de l'entretien : Delanghe reprochera continuellement à Barthes d'avoir écrit un livre illisible, alors que Barthes répondra en insistant sur des points méthodologiques. Tout se passe comme si la question de la lecture était quelque chose d'inaudible pour l'auteur : il pensait être en train de travailler pour le développement d'un type de connaissance, sans réfléchir au fait que son livre pourrait être lu et jugé comme un acte d'écriture. Et pourtant, beaucoup d'indices font en sorte que le lecteur cherche cet ouvrage pour des raisons qui ne sont pas liées à son projet scientifique. C'est la raison pour laquelle Cécile Delanghe dit que le titre du livre est « trompeur » ou « provocateur »³ : elle cherchait « un commentaire incisif »⁴, du type que l'on pouvait rencontrer dans les *Mythologies*. C'est, donc, un problème d'écriture qu'elle adresse. Le commentaire est un genre hybride, qui engage autant le texte lu que les opinions émises par l'auteur : il ne peut être dit « incisif » que dans la mesure où il est agissant. Or, si le *Système de la mode* rappelle à la journaliste les manuels d'algèbre et les analyses grammaticales, c'est justement parce que ces deux types d'ouvrage abandonnent l'écriture pour écraser leurs lecteurs sous le poids de la théorie. Ainsi, on peut dire que, selon Delanghe, le problème du livre c'est son absence d'écriture (que l'on ne doit pas confondre avec son degré zéro, qui est une de ses expressions les plus fortes).

Or, s'il est vrai que Barthes ne quittera jamais son alibi scientifique pour défendre son écriture, on ne peut pas dire pour autant que celle-ci soit absente du livre. Eric Marty a vu l'importance qu'elle a dans cet ouvrage : pour lui, son intérêt réside dans son « creux » et dans

¹ Voir BARTHES, Roland, « Conclusion », in : *Système de la mode*, op. cit., pp. 1175-1192.

² BARTHES, Roland, « Le "Système de la mode" », op. cit., p. 1311.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

la « frivolité » de ses épigraphes. Ainsi, les énoncés prélevés dans *Marie Claire* ou dans *Elle*, visent « moins à mettre en évidence la positivité sémiologique de son objet que, à la manière de Flaubert ou de Mallarmé, d'ouvrir ou de déployer, comme un éventail ou une copie, les bijoux de la parole vide »¹. Il faudrait, cependant, préciser ces affirmations. Marty semble vouloir établir une analogie entre la mode et l'écriture de Barthes. La porosité entre la lecture et son objet est une des questions sur lesquelles on essaye de réfléchir tout au long de ce travail. Cependant, on ne peut la faire sans penser le statut de l'objet et de la lecture. Effectivement, si les rapports entre la mode et l'écriture barthésiennes devraient se résoudre malgré la science, comme si ces rapports la travaillaient dans le côté aveugle de la théorie et finissaient par la détruire, on n'avancerait pas beaucoup dans leur description. Penser l'écriture dans ce qui l'oppose à la théorie conduit à reprendre l'opposition entre l'être et le paraître et de la faire correspondre à celle de l'inutile et du frivole. Si, donc, l'écriture de Barthes fait, effectivement, comme l'affirme Marty, le pari du vide, ce n'est pas pour l'opposer au discours « plein » de la science.

On pourrait soutenir la thèse opposée et montrer comment cette ouverture de l'écriture s'opère déjà dans les mouvements que l'auteur justifie scientifiquement. Ainsi, l'idée d'écrire un système de la mode d'où la mode elle-même semble être absente est, en soi, un geste de décentrement qui a été remarqué par les contemporains. Penser le décentrement, ce n'est pas simplement dire qu'un objet a été arraché du centre d'un discours, mais que, d'une certaine façon, le centre est toujours déjà en train de se décentrer, il est déjà rejeté à l'extérieur de ses frontières lorsqu'il est présenté à son intérieur.

« Que l'on imagine (s'il est possible) une femme couverte d'un vêtement sans fin, lui-même tissé de tout ce que dit le journal de Mode, car ce vêtement total se donne à travers un texte sans fin. Ce vêtement total, il faut l'organiser, c'est-à-dire découper en lui des unités signifiantes, afin de pouvoir les comparer entre elles et reconstituer ainsi la signification générale de la Mode »².

L'apparition de cette image peut surprendre le lecteur, d'autant plus qu'elle sert à désigner tout un chapitre (*Le Vêtement sans fin*). Or, justement, ce qui est frappant, c'est l'absence de finalité : dire que le texte sans fin est comme un vêtement qu'une femme pourrait porter ne fait rien pour illustrer son propos, bien au contraire. Il aurait été à la fois plus simple

¹ MARTY, Eric, « Présentation », in: BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 16.

² BARTHES, Roland, *Système de la mode*, *op. cit.*, pp. 943.

et plus exact de dire que le discours de la mode peut se diviser en des unités, et que ces unités peuvent se combiner infiniment, sans jamais se répéter. Mais, en disant cela, Barthes n'aurait pas avancé dans ses recherches : ce genre de combinatoire n'est-elle pas caractéristique de beaucoup de systèmes sémiologiques, comme la langue elle-même ? Ce qui est original ici n'est donc pas le raisonnement en lui-même, mais ce raisonnement en tant qu'il est lié à l'image du vêtement sans fin.

Que Barthes demande à son lecteur d'imaginer ce qui ne peut pas être imaginé, cela n'est pas étranger à notre propos. Une métaphore plus accessible étalerait simplement les vêtements dans l'espace, et nous demanderait l'effort d'imaginer une surface sans fin qui pourrait les loger. Mais une telle image manquerait le propos central de l'auteur : le corps féminin. L'impossible de cette image est, effectivement, l'idée que le corps d'une femme puisse être infiniment recouvert de tissu et de texte. Or, le corps de la femme est le support et de la mode et du discours de la mode. Cependant, ce corps est le grand absent de ces deux dimensions : les images, comme les textes, ne font pas mention de ce qu'ils recouvrent. De cette manière, le corps apparaît comme une nécessité inavouable. Dans la mode, le corps féminin est ce qui, en même temps, soutient la structure et ce dont elle ne peut pas rendre compte. Recouvrir une seule femme de tous les vêtements existants et de tous les vêtements possibles, c'est lui donner la propriété ambiguë d'être à la fois centrale et infinie, de ne connaître aucune limite et d'avoir, néanmoins, des formes.

Le corps devient, ainsi, un paradoxe opposé à la tautologie du vêtement. Barthes cite une phrase de Hegel, qui affirme que le corps, en tant que pur sensible, ne peut rien signifier de lui-même et a besoin, donc, des vêtements¹. Cela revient à dire que le corps est le signifié par excellence de la mode. Ce signifié est problématique : il est toujours individuel et ne peut jamais être récupéré en tant que langue. Il est une parole qui ne peut devenir abstraite et qui risque, ainsi, de ruiner tout le système. La mode essaie, donc, de résoudre ce problème de trois façons différentes : le corps du mannequin, la mise en situation et la soumission du corps à la mode. Dans la première solution, la cover-girl apparaît « un corps idéal incarné ». Elle « représente un paradoxe rare : d'une part, son corps a valeur d'institution abstraite, et, d'autre part, ce corps est individuel »². Il s'ensuit que le mannequin n'est pas choisi par sa beauté, mais par sa capacité de se déformer pour atteindre une généralité formelle. Ce paradoxe sert à

¹ *Id.*, p. 1156.

² *Id.*

neutraliser le signifié : « par une sorte de tautologie, il [le corps] renvoie au vêtement lui-même ». Ainsi, le vêtement a à charge « de se signifier lui-même »¹. Le paradoxe est ici au service de la tautologie : le vêtement n'arrive à s'exprimer que dans la mesure où son centre est mis dans l'impossible situation de l'incarnation abstraite, de la forme déformée, du signifiée neutralisée et du centre décentré. Les deux autres stratégies sont des compromis : la solution du corps abstrait étant trop brutale, il s'agit de lui ajouter des valeurs empiriques (à partir de la mise en scène d'une situation ou de rendre le corps susceptible d'être à la mode de l'année) pour compenser la généralité du corps.

Ce mouvement de décentrement peut être repéré dans un autre élément du texte de Barthes. Il a les mêmes caractéristiques que le corps : il est le moment où la structure se termine, mais son rôle est tellement important que l'on ne saurait concevoir la structure sans lui. Il s'agit de la « connotation Mode ». En effet, toute la langue de la mode a un signifié final qui semble sans cesse affirmer : « ceci est à la mode ». Il s'agit d'un « parasite »² de l'énoncé de mode. Si Barthes utilise ici l'image du « parasite », c'est pour montrer qu'il n'a pas de système propre : son signifiant sont tous les énoncés de mode. Effectivement, rien dans le système de la mode vient s'opposer à ce signifié, il ne peut donc pas être mis en relation avec aucun autre élément : tout, dans un magazine, est à la mode, l'opération de parasitage de la « connotation Mode » est tellement réussie qu'elle a pu devenir invisible. Tout se passe comme si la lectrice recevait le message sans le lire : « ceci est à la mode » est un énoncé qui se trouve partout et nulle part, le discours de la mode n'étant, finalement, qu'une façon de greffer ce signifié disparu à toute la structure.

Dire que la connotation de la Mode échappe à la structure ne signifie pas, cependant, que l'on ne peut pas penser sa fonction. Seulement, pour le faire, il faut abandonner le métalangage pour la décrire à partir d'un imaginaire. En analysant l'énoncé « l'imprimé triomphe aux courses », Barthes se rend compte que les rapports entre l' « imprimé » et les « Courses » n'est jamais justifié, il est donné comme s'il s'agissait d'un simple constat. Or, les rapports entre les deux éléments ne peuvent exister que parce qu'ils sont sanctionnés par la mode. Mais la mode ne se donne jamais comme telle dans le texte et c'est ce qui fait son efficacité :

¹ *Id.*, p. 1157.

² *Id.*, p. 941.

« La Mode, esquivée comme signe réel, est cependant présente comme un ordre caché, terreur silencieuse, car ne pas respecter (cette année) l'équivalence de l'imprimé et des Courses, ce serait tomber dans la faute du démodé ; on voit ainsi se manifester de nouveau la différence qui oppose le signifié implicite des systèmes dénotés et le signifié latent des systèmes connotés ; l'aliénation consiste en effet ici, très exactement, à rendre latent un signifié implicite ; la Mode se cache à la façon d'un dieu : tout-puissant et feignant cependant de laisser l'imprimé toute liberté de signifier *naturellement* les courses. La Mode se traite ainsi comme une valeur honteuse et tyrannique, qui tait son identité, non plus en lui ôtant purement et simplement son expression terminologique (comme dans le cas des ensembles dénotés), mais en lui substituant le nom d'une causalité toute humaine (les unités sémantiques du signifié mondain). La connotation rejoint ici alors une aliénation plus générale qui consiste à donner à l'arbitraire déterminant le masque d'une nature fatale »¹.

Le métalangage (souvent mis entre parenthèses) n'est utilisé ici que de forme négative : la mode ôte son expression terminologique, elle feigne une signification naturelle, elle n'agit pas comme un signifiant dénoté. Pour décrire le signifié latent, c'est l'image religieuse qui s'impose : la mode est tyrannique parce qu'elle domine toute la structure, elle est en mesure d'imposer une morale et elle peut se retirer du monde pour l'observer de loin, sans, pour autant, cesser de dicter ses lois.

Certes, la connotation Mode tombe sous la catégorie du signifié latent, qui trouve sa place dans les oppositions du système qu'il dessine. Mais, justement, Barthes n'arrive pas à le décrire d'une façon strictement sémiologique. La raison en est que l'idée d'un sens connoté ne peut pas se passer de l'opposition de l'être et du paraître. Le sens connoté est le sens caché, celui qui est le centre du discours et le but vers lequel il tend, mais qui, à chaque fois que l'on essaie de le décrire en des termes proprement sémiotiques il apparaît au-delà ou en-deçà du sens, il est présent mais il disparaît à chaque fois que l'on essaie de le circonscrire. La structure, qui a été bâtie pour contourner cette opposition, finit par la retrouver à sa pointe.

Le problème de cette opposition n'est pas tant qu'elle ferait partie d'une métaphysique que la linguistique essaierait de dépasser pour retrouver la science, mais découle plutôt de l'instabilité du couple. En effet, le sens connoté ne peut exister que dans la mesure où il

¹ *Id.*, p. 1181.

s'oppose au sens manifeste. L'énoncé de mode semble parler des imprimés et des Courses, mais, en réalité, il est construit pour dire la mode. Or, la connotation ne se révèle que dans la mesure où elle se cache, et toute tentative de rendre ce signifié manifeste débouche dans la formulation d'un paradoxe¹. Ce paradoxe apparaît là où le système cesse d'exister : la contradiction entre « lire » un énoncé et « recevoir » son signifié latent n'est pas particulier à la position de la lectrice, mais il contamine toute l'analyse. La connotation ne peut pas être confirmée par l'épreuve de la commutation. Ainsi, son interprétation peut être dite probable, mais jamais certaine : tout ce que l'on puisse dire d'elle, c'est qu'elle est cohérente, mais aucune preuve peut la rendre positive². Il s'agit du moment où le système s'ouvre vers le monde et risque de subir les déformations de l'idéologie³. Cependant, ce moment de l'ouverture est justement le point où Barthes traite le thème central de son livre : tout se passe comme si la mode était absente du discours de la mode.

Ce paradoxe s'exprime dans le décentrement que l'on peut apercevoir dans le passage cité : il s'agit de la terreur du démodé, qui semble soutenir tout le discours de la mode à partir de son extérieur. Effectivement, si le couple mode/démodé était à l'intérieur du système, on pourrait, en principe, essayer de le récupérer et de le transformer en structure. Mais non seulement la connotation de la mode semble se cacher sans que l'on puisse délimiter adéquatement sa présence, mais aussi le démodé, qui constitue ses marges, est complètement disparu de son champ, et n'apparaît que comme *terreur*, c'est-à-dire comme une menace qui n'est efficace que parce qu'elle ne se précise pas. La fonction de la mode cachée est, donc, de poser, en principe, que tous puissent être exclus, mais de ne pas exprimer le sens de cette exclusion parce que, justement, l'exclusion est une annulation de la présence dans le monde qui relève de l'inexprimable. La mode laisse, ainsi, la femme dans un état infantilisé : la protégeant des soucis d'argent, du scandale, de la laideur, elle rend à la mode la pureté d'un univers puéril. Mais cette alchimie qui essaie d'exclure tout ce qui n'est pas euphorique de

¹ « Avec le signifié rhétorique ou signifié latent, on aborde donc le paradoxe essentiel de la signification connotée : c'est, si l'on veut, une signification qui est *reçue*, mais qui n'est pas *lue* ». *Id.*, p. 1129. « Soit l'énoncé suivant : *coquette sans coquetterie* ; son signifiant rhétorique est la relation paradoxale qui uni deux contraires ; ce signifiant renvoie à l'idée que le monde visé par la Mode écrite ignore les contraires, qu'on peut y être pourvu des caractères originellement contradictoires, entre lesquels rien n'oblige à choisir [...] ». *Id.*, p. 1130. La femme peut donc être coquette sans pour autant participer à l'essence abstraite de la coquetterie. Le signifié reste ici paradoxal parce qu'il joue avec l'opposition de l'être et du paraître à partir d'un couple (coquette/coquetterie) qui devrait appartenir tout entier au niveau de l'apparence.

² *Id.*, pp. 1131-1132.

³ *Id.*, pp. 1178-1179.

son discours doit son existence à ses marges : le démodé est le paradoxe qui soutient l'enfermement de son monde.

Pour Barthes, « Le happy-end fait évidemment partie d'une lutte du bien et du mal, c'est-à-dire d'un drame »¹, ce qui veut dire que le monde connoté de ce système n'a pas de fin puisqu'il ne se déroule pas dans une temporalité². Ce qui est, cependant, intéressant, c'est que, en essayant de comparer cette absence de drame au roman, il ne pense pas à le rapprocher un autre genre, alors que celui-ci semble partager beaucoup de ses caractéristiques. Certes, la mode n'est pas organisée comme une tragédie, puisqu'elle est un discours euphorique, mais, dans la mesure où l'on convoque le manque de temporalité, le dieu caché, le paradoxe, l'exclusion et la terreur du néant, on ne peut pas s'empêcher de penser à la tragédie telle que l'a définie Roland Barthes et Lucien Goldmann.

¹ *Id.*, p. 1160, note de bas de page.

² Ce drame, le système le retrouvera lorsqu'il sera confronté au signe de la mode, c'est-à-dire, lorsque l'on analyse sa tentative de se cacher en tant que signe et de se fabriquer une naturalité. Elle peut le faire, par exemple, en essayant de doter les habits d'une fonction adaptée aux situations. Elle essaie de se libérer, ainsi, de la frivolité en rationalisant son inutilité. Voir *Id.*, pp. 1164-1166.

2.2 La Lumière sombre

Les pièces de Racine étaient, on l'a vu, par la position privilégiée de l'œuvre dans la tradition littéraire, un champ privilégié pour la lecture tautologique : toutes les méthodes analysées cherchaient à retrouver l'essence racinienne. Or, il est impossible de penser l'écriture de Racine sans que cette écriture se trouve d'emblée enchevêtrée dans une question générique : Racine est un tragédien, et, dans la mesure où il s'agit d'un écrivain exemplaire, on ne peut pas éviter d'établir un rapport entre sa propre essence et celle de la tragédie. C'est sous cet angle que l'on peut aborder les relations que la lecture tautologique tisse avec le paradoxe dans la critique racinienne.

Le Miracle racinien

Dans l'édition de 1950 de la Pléiade, Raymond Picard écrit les présentations pour chacune des pièces de Racine. Il s'agit d'un des rares moments où l'auteur aborde les textes eux-mêmes. Avant de poursuivre, cependant, il faut essayer de faire cesser un malentendu. Sa polémique avec Barthes a fait en sorte qu'il soit vu comme le plus ardent défenseur de la « critique universitaire ». Cette idée ne constitue pas, en soi, une erreur, à condition de comprendre ce que l'on veut dire par « critique universitaire » : si l'on pense aux références et aux pratiques qui étaient, pour des raisons institutionnelles, considérées comme acceptables, ainsi qu'à celles qui ne jouissaient d'aucun prestige et étaient donc refusées, on pourrait, en principe, penser à constituer quelque chose que l'on pourrait appeler sous ce nom. Cependant, tant que l'on n'a pas fait ce travail, on ne pourrait avancer qu'à condition de comprendre que la « critique universitaire » ne pouvait pas se confondre avec la « critique biographique ».

On peut définir cette critique biographique par le type de rapport qu'elle établissait entre la vie et l'œuvre d'un auteur. Or, comme on a vu plusieurs fois dans ce travail, et comme Picard n'a pas manqué de souligner¹, la nouvelle critique ne niait pas, en général, que ce lien puisse être établi, et beaucoup d'entre eux ont même travaillé pour préciser ce lien. Les débats se concentraient plutôt sur la nature de ce lien. Pour Jean Orcibal, par exemple, dans la vie de Racine on pourrait trouver des événements historiques ou personnels qui, dans la

¹ Réf. Néc.

mesure où l'auteur y avait participé, pouvait expliquer certaines œuvres. Ainsi, la Glorieuse Révolution met ici l'argument d'Orcibal. Or, ce rapport se donnait à lire à partir d'une image : celle de la « clé de l'œuvre » : mettre ici la citation. Elle présuppose que le texte lui-même constitue un tout fermé auquel le lecteur ne peut avoir accès par une simple lecture : les pièces de Racine, telles qu'elles se présentent, sont comme une façade qui ne nous montre que ses murs extérieurs et qui nous cache sa réalité fonctionnelle. Or, la clé permet au lecteur d'accéder à l'intérieur pour comprendre sa vraie raison d'être. Ce qui est intéressant ici, cependant, c'est le fait que cette clé tend à s'identifier avec la fonction du texte. Ainsi, dès lors que l'on découvre que l'Athalie est une pièce qui plaide la cause de Guillaume d'Orange, on peut établir des liens analogiques qui font en sorte que toute la pièce finisse par se résoudre dans ce qui se passe à son extérieur. Le texte s'épuise dans une métaphore simple : Eliacin est comme Guillaume d'Orange. Or, ce n'était pas tant la métaphore, mais sa simplicité qui faisait problème : elle ne faisait rien pour régler la question de l'organisation interne du texte et ne précise pas comment cette métaphore a été possible¹.

Or, Picard reste très sceptique quant à l'idée que l'on puisse établir des correspondances entre la vie et l'œuvre. Comme toujours, il essaie de montrer l'absurdité de cette idée à partir des métaphores : « N'apprécions-nous une tarte à la crème que si elle s'accorde avec la vie du pâtissier ? »². Il montre plusieurs exemples dans lesquels la lecture de l'œuvre a échoué à donner des renseignements sur la vie de l'auteur. Comment comprendre, alors, les rapports entre la biographie et le texte ? Justement, à partir de l'absence de rapports. Cela ne veut pas dire, cependant, que l'homme est radicalement séparé de son écriture, au contraire, ils coïncident parfaitement. Or, parler de correspondances entre deux choses qui sont absolument identiques relève du non-sens : les tragédies *sont* le « Racine fondamental »³, il ne peut pas être question de décrire les rapports d'un sujet qui ne connaît aucune différence avec lui-même. Ce que les tragédies nous livrent, c'est le propre de Racine, et toute tentative de l'expliquer en établissant des liens entre les pièces et un objet extérieur à elles équivaudrait à nier la pureté de l'être propre de l'auteur.

Or, cette idée, si l'on présuppose qu'elle puisse être convertie dans une méthode de lecture, ne relèverait plus de la critique tautologique telle qu'on l'a présentée ici. Il faudrait,

¹ A propos des problèmes de la métaphore dans la critique littéraire, GAILLARD, Françoise, « Le Roi est mort, notes sur la vision du monde dans un drame d'Eugène Ionesco », *op. cit* et *infra*, pp. 279-280.

² *Id.*, p. 11.

³ *Id.*, p. 12.

pour pouvoir l'accomplir, penser à un type de texte qui réussirait la suppression de la différence dans l'identité : il s'agit de trouver, finalement, un objet qui serait radicalement égal à lui-même, là où la tautologie se convertit en truisme. Or, on a déjà indiqué l'impossibilité d'un tel projet : un texte qui serait parfaitement identique à soi-même écraserait tout effort critique sous la masse compacte du texte. C'est sans doute la cause de la rareté des textes de Picard sur Racine : il y a très peu d'éclaircissements à donner sur une œuvre qui possède déjà sa propre lumière. C'est, ainsi, sur cette rareté qu'il faut se pencher si l'on veut comprendre comment le discours critique opère dans ces conditions.

La présentation de *Bérénice* écrite par Picard pour l'édition de la Pléiade ne dépasse pas les cinq pages¹. L'auteur commence par poser une question qui a été soulevée depuis la première mise en scène de la pièce, liée à la position de pouvoir de Titus. Effectivement, le public du siècle de Louis XIV pouvait difficilement accepter qu'un roi ne puisse pas surmonter les interdits de la cour pour vivre son amour avec Bérénice². Or, la tragédie commence précisément au moment où tous les obstacles semblent pouvoir être levés : son père est mort et Titus règne en maître. Pour Picard, il ne s'agit pas d'un problème d'in vraisemblance, mais bien le thème principal du texte. Il cite une des dernières répliques : « Je l'aime, je le fuis : Titus m'aime, je le quitte »³. Tout se passe comme si, loin de cacher la composition paradoxale de son œuvre, Racine avait voulu la souligner.

Or, c'est cette « folie » de *Bérénice* qu'il s'agit d'interpréter : effectivement, pour Picard, cette décision soudaine et brutale de Titus est celle d'un homme touché par la grâce. Pour Picard, la dignité impériale avec laquelle le personnage est investi a été comme une conversion : après son ascension au pouvoir, Titus rencontre la lumière. Or, cette grâce est à l'origine du drame. Contrairement à Goldmann, pour qui la tragédie ne peut se faire que si dieu ne se manifeste pas dans la pièce, le roi romain est un personnage touché par la vérité : il est à mi-chemin de la salvation dans la gloire. Cependant, Racine serait, dans ce texte plus proche des jésuites que des jansénistes : il accorde à son héros seulement une grâce suffisante, ce qui veut dire que sa salvation dépendra, en dernier lieu, des sacrifices qu'il est prêt à faire. C'est, ainsi, parce que la grâce qui l'a touché ne lui a pas permis de transcender ses passions que son renoncement des valeurs mondaines est douloureux. La tragédie se situe, ainsi, dans

¹ PICARD, Raymond, « Présentation », *op. cit.*

² Réf. Néc., *La Carrière de Jean Racine ou Lectures de Racine*.

³ RACINE, Jean, *Bérénice*, in : *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 520, acte V, scène dernière, cité par Picard, Raymond, « Présentation », *op. cit.*, p. 457.

l'intervalle entre la rupture de la conversion et la décision finale de Titus que se situe l'action de *Bérénice*. Cependant, s'il y a identification absolue entre la pièce et l'écrivain (et non, comme on l'a dit, entre l'œuvre et l'homme), il faut dire que cette grâce qui est présente dans *Bérénice* est aussi celle de Racine. Ainsi, l'auteur aurait été touché par la grâce littéraire, « don surnaturel, mérité comme l'autre grâce et gratuit comme elle »¹.

Or, on retrouve ici la première difficulté de ce texte, liée à l'engagement du critique dans l'œuvre de Racine. Pour Thierry Maulnier, ce qui incitait Picard à prendre la plume pour défendre Racine contre la nouvelle critique, c'était le refus d'engager l'écrivain dans un débat contemporain². Cependant, dès lors que l'on dit que le tragédien a reçu une faveur surnaturelle, n'engage-t-on l'auteur, le critique et le lecteur dans un type de représentation de la littérature où le chef-d'œuvre n'est autre chose qu'un don divin offert aux hommes ? A supposer qu'un homme du XVII^e siècle puisse assimiler l'activité profane qu'était le théâtre classique à une communion avec dieu (ce que, curieusement, Picard lui-même, dans un autre texte, semble nier)³, on serait obligé de n'attribuer cette idée qu'à Racine lui-même. Mais Picard va plus loin : il affirme qu'une puissance supérieure doit exister puisque l'œuvre se présente d'emblée comme un « miracle »⁴, même si l'on suppose que l'auteur lui-même ne voyait pas ces pièces ainsi. Ainsi, *Bérénice* se trouve engagé subrepticement dans un argument théologique qui interpelle Racine et son lecteur à partir d'une position qui est celle du critique.

Cette difficulté a comme conséquence une autre, qui crée une autre contradiction dans le discours du critique. On l'a vu, Picard croit que l'on doit se tenir exclusivement à la littérature, et considère que tout savoir venu d'ailleurs comme une intrusion injustifiée dans le savoir qui lui est propre⁵. Mais que dire, alors, de la rhétorique religieuse qui s'infiltré dans la critique de *Bérénice* ? Comment accepter que le savoir théologique puisse rendre compte d'une pièce dans laquelle il n'est nulle part explicitement question de religiosité ? Certes, les discussions entre les jansénistes et les jésuites autour de la grâce occupaient une partie importante de la vie intellectuelle de l'époque, mais l'auteur viole ici ses propres principes dans la mesure où cela n'implique ni « les certitudes du langage », ni « les impératifs de la

¹ *Id.*, p. 460.

² MAULNIER, Thierry, « Préface », in : Picard, Raymond, *De Racine au Parthénon*, *op. cit.*, p. XIV.

³ Réf. Néc.

⁴ PICARD, Raymond, « Présentation », *op. cit.*, p. 460.

⁵ Voir *supra*

structure du genre », et n'explique la « cohérence psychologique »¹ que dans la mesure où l'on fait appel à une discussion qui était largement étrangère à celle du théâtre de l'époque. Picard lui-même n'a jamais parlé d'un contemporain de Racine qui aurait lu la pièce de cette manière : la responsabilité ne revient qu'à lui-même (vérifier si c'est vrai).

Evidemment, cette contradiction n'est pas présente comme telle, puisque Picard ne se revendique pas explicitement de cette attribution de la religion aux pièces de Racine. Il ne prête ces traits à l'œuvre qu'à partir de deux stratégies. La première consiste à transformer la grâce en une image. Ainsi, puisque la religiosité n'apparaît nulle part dans le texte, il se fait nécessaire d'affirmer que Titus a eu quelque chose d'analogue à la grâce : « L'accession à la dignité impériale a été une sorte de baptême ; Titus ouvre les yeux, il est illuminé »². Toute sa critique se fonde sur cette expression « une sorte de » : la dignité impériale ne peut pas être un baptême parce qu'elle ne donne pas accès à la chrétienté, mais seulement à sa gloire. Cependant, le problème de la différence à soi du texte est ici plus agissante que jamais : la distinction entre le terme propre et le terme figuré s'efface, et la métaphore efface ici l'élément métaphorisé : Titus procède comme un chrétien, il est donc touché par la grâce et sa fonction politique se résout dans un sacerdoce. Au lieu de, par ressemblance, aider le lecteur à comprendre le terme propre, c'est-à-dire, le pouvoir politique, ce sacerdoce finit par déterminer toute l'action de la pièce.

Un critique comme Goldmann, que Picard a plusieurs fois accusé de vouloir introduire dans l'œuvre de Racine une théorie étrangère à ses tragédies, est, sous plusieurs aspects, beaucoup plus fidèle que lui au texte dans la compréhension des rapports internes de *Bérénice*. Il opère un type d'explication qui peut sembler proche de celle de Picard : pour lui, c'est bien le problème de la grâce et le rapprochement entre les valeurs des personnages et les valeurs religieuses qui règlent les rapports entre Titus et Bérénice. Cependant, Goldmann prend bien soin d'explicitement la nature de ces rapports. Comment comprendre cette différence ?

Dans un article sur la pièce *Le Roi est mort*, d'Ionesco, Françoise Gaillard établit une différence entre la critique métaphorique et celle des visions du monde³. La première cherche à trouver des correspondances entre les éléments d'un texte et les lier à des éléments d'un

¹ PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, *op. cit.*, p. 69. Voir supra (j'ai déjà cité ce texte avant)

² PICARD, Raymond, « Présentation », *op. cit.*, p. 457.

³ GAILLARD, Françoise, « Le Roi est mort, notes sur la vision du monde dans un drame d'Eugène Ionesco », *op. cit.*

autre ensemble (les personnages de la pièce et l'évolution du capitalisme, par exemple). Or, pour l'auteure, ce type d'explication ne touche pas à la compréhension de l'œuvre elle-même. Ainsi, elle préfère à cette analyse métaphorique une réflexion qui s'intéresse moins aux éléments qu'aux rapports entre eux : ce sont les relations entre les personnages, et non les personnages eux-mêmes, qui sont chargés d'établir une homologie entre les deux plans.

Le mot « homologie » peut, cependant, se prêter à confusion. Effectivement, dans l'œuvre de Goldmann, le concept d'homologie ne devient explicitement central qu'à partir de *Pour une sociologie du roman*¹. Cependant, il serait faux de dire qu'il n'est pas agissant déjà dans *Le Dieu caché* : il est vrai que sa critique de Pascal et de Racine s'intéresse beaucoup moins aux personnages qu'à la structure des textes. Cependant, il faudrait ajouter que cette homologie structurelle est, dans *Le Dieu caché*, médiatisée par les visions du monde. Gaillard ne le dit pas expressément, mais tout porte à croire qu'elle intervient là où les valeurs éthiques apparaissent : la vision du monde que l'on retrouve dans la pièce d'Ionesco fait preuve de nostalgie parce qu'elle ressent la perte des valeurs du mode de capitalisme qui est en train de disparaître. Avec cette idée des rapports entre la structure sociale et les valeurs éthiques, Gaillard réussit à faire son lien avec l'idée d'homologie et restaure au concept de vision du monde son caractère épistémologiquement rigoureux.

Cette lecture est intéressante dans la mesure où elle cherche de retrouver la cohérence de l'œuvre de Goldmann même lorsque le texte lui-même ne présente pas cette cohérence dans son degré le plus développé – on a vu de quelle façon l'image intervient dans le concept et devient souvent, dans son écriture, une rhétorique de la lumière. Il n'y a pas, cependant incompatibilité de fond entre cette interprétation et celle que l'on essaie de développer ici : il est certain que sa théorie est plus intelligible lorsqu'on la comprend en termes de structure plutôt que de métaphore (idée qui, d'ailleurs, nous avons développée au cours de notre mémoire)². Certes, on pourrait se demander dans quelle mesure une interprétation exclusivement métaphorique ou purement homologique est possible en dehors d'une formulation théorique. Pour Derrida, la métaphore semble toujours hésiter entre les deux champs, et il est difficile d'affirmer avec certitude qu'elle ne retrouve qu'une seule de ces dimensions : mettre en rapport deux éléments présuppose que ces éléments faisaient partie d'une chaîne antérieure. Penser un élément est déjà le présenter dans un rapport, mais penser

¹ GOLDMANN, Lucien, « Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman », in : *Pour une sociologie du roman*, op. cit., pp. 19-57.

² PROCOPIO FERRAZ, Paulo, " *La Forme et le contenu* " dans *l'œuvre de Lucien Goldmann*, op. cit., pp. 25-30.

ce rapport c'est déjà l'organiser à partir d'un centre¹. Or, parler du centre de la structure, c'est déjà procéder à son décentrement : comme l'affirme Barthes, elle ne devrait pas avoir une forme, ce qui veut dire aussi qu'elle ne peut pas avoir de frontières ni, à plus forte raison, de centre².

Cependant, même lorsque l'on considère ce genre d'objections, il est vrai que Goldman est infiniment plus attentif à l'organisation de *Bérénice* que Picard : pour lui, les pièces de Racine, étant composées de trois éléments (le monde, l'homme et Dieu), l'identité de ces éléments importe bien moins que la position que chacun occupe. Titus est roi, Andromaque était esclave : ils reçoivent exactement le même traitement du fait du rôle qu'ils jouent. Pareillement, l'assimilation du peuple romain à dieu est moins importante que l'attitude de Titus face à lui. L'organisation de la pièce est, ainsi, comprise à partir des rapports internes de la pièce même lorsque Goldman fait appel à la structure de la vision du monde pour la comprendre. L'intrusion des termes théologiques chez Picard a un effet différent, qui consiste dans ce que l'on pourrait appeler une saturation d'un terme vide : le baptême de Titus, la création de la pièce et la tragédie elle-même sont des « grâces », et cette image contamine tout le discours. Mais elle signifie à chaque fois quelque chose de différent : pour Titus, c'est une métaphore, pour Racine, c'est un don, et pour la pièce, comme on le verra, c'est un paradoxe. L'auteur a peut-être raison d'affirmer que cette circulation « n'est pas un vain jeu des mots »³ : effectivement, ce sont les mots qui jouent le texte, qui ne soutient qu'à partir de ses images.

On pourrait décrire ce processus de la manière suivante : la critique tend à saturer le texte des termes contraires pour l'organiser à partir d'un centre vide qui, du fait de sa source mystique, ne peut pas être atteint par le lecteur. Or, lorsque l'auteur tente de le décrire, il parle du « miracle de Bérénice »⁴ : « Grandeur et mesure, élégance et naturel, poésie et vérité sont

¹ DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *op. cit.*

² « La sémiologie est une science des formes, puisqu'elle étudie les significations indépendamment de leurs contenus. Je voudrais dire un mot de la nécessité et des limites d'une telle science formelle. La nécessité, c'est celle-là même de tout langage exact. Jdanov se moquait du philosophe Alexandrov, qui parlait de "la structure sphérique de notre planète". "Il semblait jusqu'ici, dit Jdanov, que seules la forme pouvait être sphérique". Jdanov avait raison : on ne peut pas parler de structures en termes de formes, et réciproquement ». BARTHES, Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 825. Le lecteur aura noté la contradiction qu'il y a entre l'affirmation que la sémiologie est une science des formes et celle qui dit que l'on ne peut pas parler de structure en termes de forme, qui ne sera pas adressée par la suite.

³ PICARD, Raymond, « Présentation », *op. cit.*, p. 460.

⁴ *Id.*

ici merveilleusement unis »¹. Est-ce que, pour Picard, l'opposition entre poésie et vérité est tellement forte qu'il se fait nécessaire de lancer main du merveilleux pour les trouver ensemble ? En tout cas, il est important de noter que la seule chose qui soutient cette union des contraires est le « et », qui n'explique en rien la nature des rapports. Mais, justement, la précision ferait écrouler toute la rhétorique du texte : c'est bien l'image du miracle qui la sous-tend.

Comment interroger cette image ? Or, si, on l'a vu, Picard trouvait que le seul objet qui pouvait décrire adéquatement une œuvre littéraire était l'œuvre elle-même. Pour qu'elle puisse avoir ce pouvoir, il faut, ainsi, qu'elle soit une réalité privilégiée, différente des autres : en effet, combien des réalités peut-on objectivement décrire sans faire recours à une construction théorique externe ? Tout se passe comme si l'auteur avait rencontré, dans la tragédie racinienne, le parfait objet autotélique : il ne peut pas être saisi par autre chose que lui-même parce qu'il est l'objet plein par excellence, saturé de toutes les qualités. L'analogie avec le discours religieux devient alors une évidence : seul un texte touché par quelque chose de surnaturel, miraculeux, peut devenir digne d'une critique proprement littéraire.

Gaston Bachelard, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, revient souvent à une même critique, particulièrement néfaste pour la constitution de la science : l'accumulation incontrôlée d'adjectifs. Pour lui, dès lors que la pensée devient substantialiste, c'est-à-dire, qu'elle croit dans le pouvoir de la substance en elle-même au lieu de la construire théoriquement à partir d'un modèle scientifique, les qualités de cette substance n'ont plus besoin d'être décrites puisqu'elles en font partie : tout se passe comme si les attributs d'un objet n'étaient pas seulement liés à cet objet, mais participaient à son essence. Les adjectifs peuvent, dès lors, être simplement juxtaposés et le lien entre eux n'a pas besoin d'être explicité. Ainsi, « *un médicament, au XVII^e siècle, est littéralement couvert d'adjectifs* »². Dans l'*Encyclopédie*, par exemple, un seul médicament, le chardon-bénit, est suivi de dix-sept adjectifs, sans que le rapport entre eux soit établi – seules les virgules et les « et » assurent leur coordination³. Comme le théâtre de Racine de Picard, la substance se trouve ici saturée des qualités. Cela a l'effet paradoxal de la rendre à la fois mystérieuse et immédiatement compréhensible : pour Bachelard, l'obstacle substantialiste est une intuition parce qu'il n'a

¹ *Id.*

² BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 135. Voir aussi pp. 84-86 et 271-272.

³ *Id.*

pas besoin de s'expliquer¹. Effectivement, Picard, comme les esprits préscientifiques, a l'impression d'énoncer un simple fait qui devrait être d'emblée évident pour tout lecteur de Racine : comment ne pas lire que *Bérénice* est une pièce miraculeuse ? Mais, en même temps, le caractère immédiat de cette évidence fait en sorte qu'elle reste énigmatique : le fait que ces constats ne puissent pas être médiatisés par un discours fait en sorte que l'on ne puisse pas les dépasser.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, de voir que ce parfait objet littéraire est vu comme la source de plusieurs autres. Dans un article publié en 1950, Picard tente de montrer l'importance de Racine pour le théâtre son époque. Or, ce qui est intéressant, c'est qu'il n'y aurait pas, à proprement parler, d'influence de Racine dans ces manifestations. L'auteur parle plutôt de « présence » : effectivement, l'idée d'une influence des œuvres présuppose une absence. Si les tragédies peuvent communiquer certains de ces aspects à une autre production artistique, c'est parce que ces tragédies n'appartiennent plus au même domaine que les objets qu'elles ont influencés : elles prêtent certaines de leurs caractéristiques à l'autre à partir d'un éloignement qui laisse cet autre se constituer de manière indépendante. On trouvera une idée similaire chez Goldmann : si l'on peut parler d'influence entre deux auteurs, c'est parce que les structures d'un de deux œuvres est soit identique, soit dépassée par son assimilation dans une structure compréhensive, c'est bien, ainsi, de la présence d'une structure qu'il s'agit, et non pas de son influence². Mais la présence de Racine est massive : le théâtre français ne ferait que copier le même modèle sans pouvoir répéter le miracle de son apparition. Ainsi, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Henry de Montherlant et Stève Passeur, par exemple, se voient réduits au statut de simples épigones de Racine. En effet, tous ces auteurs seraient en train, inconsciemment, de subir la nostalgie d'une « âge d'or » : ils seraient, ainsi, obligés de choisir de reproduire une des plusieurs qualités raciniennes, qui « étaient merveilleusement réunies dans une harmonie pleine »³ chez leur maître.

Il faut, cependant, ajouter une précision : le rapprochement de la pensée préscientifique avec celle de Picard peut laisser sous-entendu que l'image du miracle serait une source d'erreur dans la critique de celui-ci. Cependant, il est clair qu'elle remplit un projet : la compréhension du texte racinien doit être immédiat parce qu'elle présuppose un

¹ « Autrement dit, le phénomène immédiat va être pris comme le signe d'une *propriété substantielle* : aussitôt toute enquête scientifique sera arrêtée ; la réponse substantialiste étouffe toutes les questions ». *Id.*, p. 124.

² Voir GOLDMANN, Lucien, *Sciences humaines et philosophie*, Gonthier, 1966, pp. 97-98.

³ PICARD, Raymond, « Présence de Racine », in : *De Racine au Parthénon*, *op. cit.*, p. 8.

objet indépendant. Toute médiation porterait, dont, atteinte contre cette œuvre qui doit rester parfaitement repliée sur elle-même. Certes, on a vu de quelle façon la rhétorique théologique constituait déjà un corps étranger à cet objet. Cependant, c'est parce que cette étrangeté viole les prémisses de l'interprétation de Picard qu'elle apparaît comme une rhétorique. La rhétorique ne doit pas, il est vrai, être vue comme un procédé qui aurait comme vocation principale d'être inconsciente, comme si, bourgeonnant naturellement du discours, elle restait toujours à l'extérieur d'une rationalité maîtrisable. Mais le fait qu'elle est souvent vue de cette manière autorise son utilisation en tant qu'alibi. Dire que l'intronisation de Titus est *comme* un baptême, c'est, du même coup, ouvrir la possibilité d'une dénégation : il suffit de déclarer que cette affirmation n'est, après tout, qu'une métaphore, et qu'elle n'engage donc ni le texte, ni le critique.

Cependant, cet alibi a son prix : dès que cette rhétorique disparaît de la critique, le texte devient encore plus raréfié. En 1971, Picard s'est confronté avec une réalité inverse de celle de 1950 : Racine est déclaré injouable¹. Dès lors, l'enjeu n'est plus celui d'affirmer l'évidence l'âge d'or que représentaient les tragédies raciniennes, mais plutôt celui de les défendre. Or, ce qui est intéressant ici, c'est que son analyse de *Bérénice* reste très proche de celle de 1950 : il en est question du souci de gloire de Titus, de la difficulté d'appliquer une décision qui a déjà été prise et du caractère accessoire d'Antiochus. Pourtant, on peut repérer une différence importante : la rhétorique théologique disparaît. Du même coup, ce qui devrait être une défense de la tragédie se réduit à une simple explication de texte qui n'avance que très peu d'arguments en faveur d'un retour de Racine.

On touche ici à une difficulté de la critique de Picard. La saturation de l'objet littéraire ne peut mener qu'à une espèce de silence bavard : d'un côté, lorsqu'il était question de « miracle », l'accumulation d'adjectifs pouvait se poursuivre à l'infini. Cependant, parce que cette accumulation ne peut pas aboutir dans un développement réel du discours, mais simplement dans une énumération d'oppositions qui n'ajoute rien à la compréhension du texte, tout ce que l'auteur peut faire est arrêter son analyse avec un *et cætera*. De l'autre, si cette rhétorique est absente du texte, c'est le projet même de la critique qui s'écroule : l'œuvre ne pouvant plus être imaginée, elle perd son caractère d'objet privilégiée et on se retrouve avec une description qui peine à trouver sa justification parce qu'elle ne fait rien d'autre que rester au niveau des évidences du texte.

¹ PICARD, Raymond, « Propos sur Andromaque, Bérénice, Bajazet », in : *De Racine au Parthénon*, op. cit., p. 71.

Il peut paraître étonnant, effectivement, que l'universitaire le plus respecté de son époque dans le domaine des études raciniens ait publié si peu de textes concernant Racine lui-même. Ce silence n'est probablement pas un simple effet de ses choix de lecture, mais quelque chose de plus proche d'un projet, qui consiste dans l'affirmation de l'impossibilité d'écrire sur Racine. Effectivement, Picard ne dessine qu'une théorie négative de la littérature : on sait quelles sont les manières de voir l'œuvre qui devrait être exclues de la critique littéraire, sans que l'on puisse dire quelle méthode pourrait être la plus adéquate pour cette tâche. Il n'y a, finalement, rien de surprenant dans cette idée : seule une écriture peut rendre compte d'une autre écriture. Essayer de lire Racine dans son état le plus pur, sans qu'un autre langage puisse le corrompre, revient à ne pas écrire sur lui et à garder un silence respectueux. Le miracle est, justement, ce qui ne peut advenir au monde qu'à partir d'un verbe inimitable, puisqu'il est ce qui est capable de réunir des éléments que la langue des hommes avait tenus pour irréconciliables. Le miracle opère, donc, ce « et » qui signifie le mystère d'une synthèse impossible.

On voit, maintenant, jusqu'à quel point il est impossible d'assimiler la critique universitaire à un récit qui lierait la biographie d'un auteur à son œuvre. Au contraire, le travail de Picard consiste à établir, le plus rigoureusement possible, les données de la vie de Racine pour protéger le texte. Ainsi, l'abondance de documents qu'il présente dans *La Carrière de Jean Racine*¹ est là pour démontrer qu'une personnalité obsédée par son propre succès ne pouvait pas être à l'origine des tragédies qui se situent dans un niveau beaucoup plus supérieur à lui. Seul le recours à l'idée de Valéry, selon laquelle tout le processus de création se passait dans l'intimité de l'artiste², peut sauver ces chefs-d'œuvre de la médiocrité de leur auteur et de celle de quelques-uns de leurs lecteurs.

Or, il est intéressant de voir que c'est, curieusement, par ce refus de comprendre l'œuvre par la vie que l'on pourrait trouver un consensus sur l'œuvre de Racine. Certes, quelqu'un comme Jean Orcibal cherchait bien à établir quelques liens entre les données biographiques et les tragédies. Cependant, ces liens perdaient leur pouvoir d'explication là où

¹ Voir PICARD, Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, *op. cit.*

² PICARD, Raymond, « Racine, l'homme ou l'œuvre ? », *op. cit.*, p. 12. Picard cite aussi le travail de Valéry comme un argument contre la nouvelle critique. Voir, par exemple, PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, *op. cit.*, p. 138. Pendant la polémique, l'écrivain était utilisé par les deux camps pour légitimer leurs discours respectifs. Voir, à ce sujet, PENNANECH, Florian, « Valéry et la Nouvelle Critique », *Paul Valéry et l'idée de littérature, colloque international organisé par le Centre de recherches en littérature et poésie comparées*, le 4 juin 2010, [en ligne], consulté le 03 février 2017, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1427.php>

le génie commençait : Orcibal croyait pouvoir rencontrer des « clés » qui expliquait certains traits ou certains personnages de la pièce, mais affirmait en même temps que ces « clés » ne rendaient pas compte de la qualité littéraire des œuvres. Tout se passe comme si son travail était, ainsi, comme un préliminaire qui, tout en aidant à les situer, ne pouvait pas aider à comprendre les tragédies elles-mêmes. Ainsi, Orcibal termine son ouvrage avec une conclusion que Picard ne renierait pas. Ainsi, après avoir affirmé que l'âme de Racine était en proie à des sentiments contradictoires, il s'attache à souligner l'unicité de son talent :

« Et cela d'autant plus que bien peu ont été aussi riches que le sien en aptitudes variées – pour ne pas dire contradictoires. Les tragédies de ce poète de l'amour contiennent d'immortelles figures de maîtres des peuples. Mais, loin de rester l'homme d'un genre, il a été presque aussi grand dans la comédie, le cantique spirituel, la satire, l'épigramme, l'histoire, la critique, l'éloquence même. [...] Pour adopter le mot de Schiller, il se range parmi les poètes "naïfs", ceux que caractérise la soumission clairvoyante à l'objet, et non l'abandon à l'inspiration [...] qui n'est lui-même que l'expression comme nécessaire de son intuition fondamentale. Cet ordre lumineux a seul rendu possible notre étude de genèse. Et celle-ci nous a amené à conclure qu'*Esther* et *Athalie* peuvent bien admettre plusieurs interprétations, puisque la merveilleuse souplesse de l'auteur lui a permis d'y satisfaire à la fois les génies opposés du théâtre et de la religion, de Versailles et de Port-Royal »¹.

Dire qu'*Esther* et *Athalie* peuvent admettre plusieurs interprétations revient à dire qu'aucune d'elles ne peut comprendre leur totalité. Pour rendre compte de cette totalité, il faut utiliser une rhétorique paradoxale qui s'approche de celle de Picard : le talent de Racine est unitaire, et pourtant il s'exprime de façon contradictoire. Il se soumet à un objet extérieur, et pourtant, dans cette soumission, il ne fait que suivre son intuition intérieure. Il est profondément religieux, et pourtant, il se sent mieux dans le monde que nulle part. Ainsi, ce dont les clés de l'œuvre ne peuvent pas rendre compte, c'est de cet « ordre lumineux » qui organise merveilleusement les éléments contradictoires. Il ne s'agit plus ici ni de don, ni de grâce, certes, la création littéraire n'étant pas expressément liée à la religion. Mais la lumière joue ici un rôle proche de l'illumination de Titus : son objet devient d'autant plus clair qu'il est sombre. Cette lumière est le produit de quelque chose qui doit perpétuellement rester à

¹ ORCIBAL, Jean, *La Genèse d'Esther et d'Athalie*, op. cit., pp. 129-130.

l'ombre : le talent est ce qui doit rester incompris parce qu'il est le principe de toute explication, comme une cause finale qui ne saurait pas avoir de cause elle-même.

On voit, ainsi, s'opérer le décentrement : c'est parce que le centre de l'œuvre est incompréhensible qu'il doit se disséminer et saturer le texte avec un principe d'explication qui est toujours le même. Le « et » du paradoxe est cette lumière qui éclaire l'œuvre mais assombrit le discours critique en le réduisant au silence.

Les Espaces blancs

Si l'on insiste sur une analyse du côté polémique de l'époque étudiée, c'est parce c'est cet aspect qui peut rendre visible le paradoxe et les problèmes de décentrement qui y sont liés. Ainsi, on l'a vu, Picard accusait la nouvelle critique de passer à côté de l'œuvre elle-même, et défendait une interprétation qui n'emprunte pas des données extérieures à elle. Même un auteur qui cherchait à établir des liens entre la vie et les tragédies de Racine comme Orcibal affirmait que cette recherche ne pouvait pas épuiser le texte, et que son essence était à chercher dans l'union de caractéristiques contradictoires qu'il réalisait. Soutenir le contraire revenait à tomber dans l'absurdité : il était absurde de dire que l'identité de l'œuvre pouvait être rencontrée à l'extérieur de l'œuvre elle-même ou que ce qui est extérieur à l'œuvre pouvait entrer dans la composition de son identité.

Cependant, ce qui caractérise l'absurde tel qu'on le pense dans ce travail, c'est son unanimité : il n'est pas différent, ainsi, de l'évidence, puisqu'il représente ce qui ne peut pas être pensé par une époque donnée. Or, dire que l'absurde est ce qui est rejeté par une pensée ne revient pas exactement à affirmer qu'il est ce qui ne peut pas être toléré par cette pensée. Pour être plus précis, il faut plutôt affirmer que l'absurde est ce qui constitue un discours mais qui, s'il était perçu en tant que tel, conduirait à son effondrement : il n'est repérable, donc, que dans le texte de l'autre. C'est ainsi que, entre la nouvelle critique et la critique universitaire, on rencontre souvent les mêmes reproches, qui changent seulement de cible. Ainsi Barthes écrit que, pour la critique universitaire, « il s'agit toujours de mettre l'œuvre étudiée en rapport avec quelque chose d'*autre*, un *ailleurs* de la littérature »¹, c'est-à-dire, les sources biographiques de l'œuvre. Cependant, les différences entre l'œuvre et les données historiques

¹ BARTHES, Roland, « Les deux critiques », in : *Essais critiques*, op. cit., p. 498.

sont d'une réalité objective que même ces critiques ne peuvent pas nier. Ainsi, pour rendre compte de ce décalage, ils auraient recours à des concepts vagues tels que le « génie ». Ce faisant, le critique universitaire renoncerait brusquement à son propre positivisme, et il « se transmue en psychologue crédule, respectueux de la mystérieuse alchimie de la création »¹, en s'abandonnant à la magie là où sa méthode a échoué. Or, la nouvelle critique travaillerait, selon l'auteur, beaucoup moins en profondeur qu'en étendue : elle épouserait le postulat structuraliste selon lequel un terme n'est défini que par les autres termes de la chaîne. Ainsi, ce que la critique universitaire s'interdirait, c'est une analyse immanente.

On n'insisterait pas sur l'inversion qu'opère ici Barthes : on a vu que la critique universitaire ne soumettait pas l'œuvre à la vie de l'écrivain, mais entendait plutôt délimiter ses frontières pour mieux placer le génie à son intérieur. Ce qui devra retenir notre intérêt, c'est le fait que le même reproche puisse être utilisé par les deux camps, et qu'ils le formulent dans des termes aussi proches. La position de Barthes n'est pas moins contradictoire que celle de Picard. En effet, il commence son article affirmant que ceux qui n'appartiennent pas à la critique universitaire ont ceci de commun de lier ses interprétations à une idéologie : c'est le cas, selon lui, de Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard, Lucien Goldmann, Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean-Paul Weber, René Girard et de Jean-Pierre Richard². Or, même si l'on ignore le fait qu'il est douteux que tous ces auteurs se réfèrent à une idéologie extérieure (quelle serait, en effet, l'idéologie de Bachelard ?), il reste à comprendre de quelle manière ces idéologies ne constitueraient pas elles-mêmes un ailleurs par rapport à l'œuvre.

Barthes affirme que la différence entre cette critique idéologique et la critique universitaire consiste dans une attention portée aux rapports. Selon l'auteur, la critique universitaire s'occupe uniquement des éléments qu'elle essaie de rapprocher aux œuvres, mais non pas de la façon dont ces éléments interagissent. Ainsi, elle s'abandonnerait au postulat d'analogie simple, selon lequel l'œuvre reproduirait simplement les données biographiques qui étaient à leur origine. Or, ce qui caractériserait la critique idéologique, c'est la méfiance de l'analogie. Elle s'intéresserait, ainsi, plus aux déformations qu'aux similarités entre les deux éléments : il importe moins, dès lors, de comprendre ce qui est à l'origine de l'œuvre que de décrire la façon dont elle s'est façonnée à partir de cette origine.

¹ *Id.*

² *Id.*, p. 496.

L'autre argument que l'auteur avance pour défendre la critique idéologique consiste dans l'idée qu'elle réaliserait une lecture immanente du texte. Certes, elle ne peut pas nier que l'œuvre est toujours liée à quelque chose d'extérieure à elle-même. Cependant, cette critique procéderait par étapes, en privilégiant la compréhension interne : elle ne passerait, ainsi, à l'établissement des rapports qu'une fois l'interprétation terminée.

Il n'est pas difficile de voir de quelle manière le premier de ces arguments est contradictoire : d'un côté, il affirme que la critique universitaire veut interdire la lecture immanente, de l'autre, il soutient que la façon dont la critique idéologique travaille consiste à penser le rapport de l'œuvre avec un *ailleurs* (qu'il avait auparavant condamné comme un trait appartenant spécifiquement à la critique universitaire). Certes, on pourrait dire que les déformations que l'œuvre fait subir aux rapports peuvent être considérées comme son spécificité. Cependant, il est difficile de dire, pour autant, qu'il s'agit là d'une critique *immanente*, puisque, par définition, elle ne peut procéder qu'en interrogeant ce qui est extérieur à l'œuvre.

Son deuxième argument n'est pas plus convaincant. Non seulement une bonne partie des critiques cités ne s'est jamais revendiqué d'une telle méthode (Goldmann, on le verra, ne formulait pas les étapes de sa critique d'une façon aussi rigide), mais ceux qui, comme Mauron, défendaient un procédé similaire ne perdaient jamais de vue l'extérieur de l'œuvre. Certes, dans *Des métaphore obsédantes au mythe personnel*, il affirmait que, avant de reconstruire le mythe personnel de l'inconscient des auteurs, il était nécessaire de recenser et d'organiser toutes les images qui se répétaient souvent – les rapports avec l'inconscient ne sont établis que postérieurement à cette collecte des données. Il suit, ainsi, la méthode scientifique traditionnelle, qui cherche à établir un modèle qui puisse expliquer les faits empiriques obtenus¹. Pourtant, un problème apparaît qui empêche que la description de la méthode de la « critique idéologique » de l'auteur puisse être assimilée à ce procédé de la psychocritique. Effectivement, si l'on regarde avec attention le cheminement de Mauron, on s'aperçoit (et Mauron lui-même ne l'aurait probablement pas nié) que la collecte de données est déjà déterminée par le type de rapport qu'il cherche à établir. L'idée de « métaphore obsédante » appartient à la théorie psychocritique et à son projet de comprendre les rapports

¹ Voir MAURON, Charles, « Introduction », in : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., pp. 9-34, chap. I.

entre l'œuvre et l'inconscient : l'étape « immanente » de la recherche de Maurois est d'emblée contaminée par l'extériorité de l'œuvre.

Mais Barthes avance une affirmation qui peut paraître étrange pour ses lecteurs : Maurois serait plutôt du côté de la critique universitaire. On touche ici au plus grand problème de cet article, qui montre que le trait que l'auteur a choisi pour séparer les deux critiques n'est pas pertinent. Effectivement, si Maurois postule une correspondance entre l'œuvre avec quelque chose qui lui est extérieur, on ne peut pas dire pour autant qu'il ne réfléchisse pas intensément aux rapports qui structurent cette relation. En plus, on l'a vu, Barthes lui-même avait opposé, dans le *Sur Racine*, la critique analogique de Goldmann à la méthode de Maurois ; qui s'occupait, alors, plus des distorsions des rapports que des similarités entre les deux termes¹. Il ne s'agit pas d'un simple changement d'opinion de Barthes : il avance les mêmes arguments dans cet article qu'il avait avancés dans son livre sur Racine, en échangeant simplement la position des deux critiques.

La raison de cette confusion tient au fait que, déformés ou pas, les rapports que la critique universitaire et cette « critique idéologique » essaient d'établir opèrent à partir d'une opposition qui ne peut être bouleversée par un simple renversement de ses termes. Pour essayer de comprendre ces termes, on réfléchira sur un article qui, s'il porte spécifiquement sur la sociologie de Lukács et de Goldmann, peut être utilisé pour penser ce problème tel qu'il a été posé par la critique universitaire et la nouvelle critique. Dans « G. Lukács - L. Goldmann, l'aventure discursive »², Eric Esaer mène une analyse sémantique des œuvres des deux auteurs vues en tant que discours. Pour lui, une des dynamiques fondamentales de ce discours est l'opposition entre le pôle d'expression et le pôle de l'exprimé. En effet, toute leur interprétation de la société capitaliste peut être comprise à partir de cette dynamique. Un seul domaine, celui des rapports de production, constitue l'essence de tous les autres domaines, qui sont dans un lien de détermination avec lui.

Or, dans la société capitaliste, le seul sujet qui puisse comprendre et exprimer parfaitement cette relation, c'est le prolétariat. Les autres composants de cette société sont, de cette manière, repoussés vers un autre type de problématique qui ne traite plus de la transparence dans les rapports d'expression. Ils sont, dès lors, pensés à partir d'une logique de

¹ Voir *supra*, pp. 119-120 et BARTHES, Roland, *Sur Racine*, *op. cit.*, pp. 191-192.

² ESAER, Eric, « G. Lukács ~ L. Goldmann : l'aventure discursive, lecture sémantique d'un discours néo-hégélien matérialiste », in : *Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 240-343.

disjonction entre le pôle exprimant et le pôle exprimé. Ainsi si Lukács postule que les rapports de productions ont une composante diachronique, c'est parce qu'il peut trouver, dans le domaine phénoménal, une correspondance : les ruptures révolutionnaires¹. Mais ce type de correspondance ne se trouve par partout : par exemple, la bourgeoisie, dans la mesure où elle naturalise les rapports de production, tend à cacher la diachronique dans ces mêmes rapports. Ainsi, à ce niveau, il y a une disjonction entre les deux pôles².

Or, on pourrait dire que l'analyse de l'auteur est proche ici de celle de Barthes, dans le sens où la problématique principale, dans le discours de Goldmann, par exemple, porte sur les éléments qui sont exclus de cette transparence dans l'expressivité : le jansénisme du XVII^e interprète sa situation politique comme une condition métaphysique, en ignorant le caractère social des contradictions qui l'ont fait naître. Cependant, ce qu'Escher tente de montrer, c'est que cette disjonction ne peut jamais apparaître dans ce type de discours que comme une déviation à *rectifier*, dans une tentative de restituer la transparence des rapports entre l'exprimant et l'exprimé : le travail du *Dieu caché* consiste à faire apparaître ce qui commande l'illusion religieuse de Pascal. Or, si ce point est important pour ce travail, c'est parce qu'il montre de quelle façon, dès qu'un discours postule que deux objets sont dans un rapport où le deuxième a pour fonction de signifier le premier, il devient impossible de les penser sans faire appel à une notion de transparence. Cela a deux conséquences, qui peuvent aider à comprendre la contradiction de l'article barthésien : dès que cette transparence devient simplement partielle, le discours critique se trouve devant l'exigence qu'elle devienne totale, et travaille pour la réaliser. Ainsi, dire qu'un texte s'intéresse aux distorsions de l'œuvre revient à affirmer qu'il essaie d'effacer cette différence pour faire en sorte qu'elle puisse retrouver son être propre. Barthes a raison lorsqu'il affirme que Goldmann ou Maurois (selon le texte que l'on choisit) travaillent avec les distorsions des rapports, mais n'arrive pas à rendre compte du fait que, dans un cas comme dans l'autre, elles ne sont jamais qu'une déviation dans le chemin qui conduit, dans le premier cas, au groupe social, et, dans le second, à l'inconscient.

Cependant, si l'on accepte que ce rapport au langage qui cherche la transparence à tout prix, est le seul qui puisse décrire adéquatement la nouvelle critique, les textes étudiés deviendraient un objet invisible et disparaîtraient sous la réalité écrasante de ce qu'elle entend

¹ *Id.*, p. 261.

² *Id.*, p. 266.

comprendre. Effectivement, on ne peut pas penser la nouvelle critique comme une tentative d'expression analogique sans, du même coup, nier son écriture : tout se passe comme si le projet de ce type d'écriture était de disparaître pour mieux montrer la réalité de l'œuvre qu'elle étudie. On serait amené, ainsi, à réintroduire le problème de la transparence dans notre propre analyse, en affirmant que la seule valeur possible à partir de laquelle on pourrait la penser ce serait celle de la justesse. Une critique de la critique deviendrait, du même coup, impossible : on pourrait, tout au plus, se demander dans quelle mesure un langage déterminé serait à même de décrire adéquatement une œuvre littéraire, mais elle s'effacerait en même temps comme support possible d'une interprétation.

Certes, cette solution peut paraître, à bien des égards, plus sensée que celle que l'on a adoptée dans ce travail. Elle aurait au moins le mérite de faire apparaître la façon dont les critiques concevaient eux-mêmes leur travail¹. Cependant, il serait, dès lors impossible, d'éviter la contradiction qu'une telle attitude engendre nécessairement. En effet, cela reviendrait à dire que la seule manière de penser la critique, c'est affirmer que cette critique ne devrait pas exister en tant qu'objet, ce qui revient à invalider la réflexion elle-même. Elle assumerait, dès lors, les mêmes caractéristiques que l'œuvre dont elle est censée rendre compte, et n'apparaîtrait pour le lecteur que dans la mesure où elle ne remplit pas son rôle et serait dans une relation d'opacité par rapport à son objet. Ainsi, le problème d'une critique de la critique est, sous plusieurs aspects, semblable à celui de la critique littéraire elle-même : son langage est ce qui promet une transparence totale, mais qui ne délivre jamais rien d'autre que la promesse elle-même.

Comment parler de cette promesse, toujours déçue, du langage ? Or, il semble bien qu'il n'y ait d'autre nom plus juste pour décrire ce mouvement que celui d'écriture. On peut dire que cette écriture semble opérer un certain frottement de langage : elle accomplit un geste qui tente de le polir pour éliminer son opacité. Cependant, dans l'objet ainsi poli, la transparence trouve sa limite dans le geste lui-même : il est possible de repérer, dans la parole ainsi polie, la trace du frottement. La tentative de disparaître échoue à cause de la propre volonté qui l'a commandé : tout geste se constitue fatalement en tant qu'écriture.

¹ S'il est évident qu'une analyse de l'écriture goldmannienne relèverait du non-sens le plus absolu pour son propre auteur, qui ne pouvait pas concevoir son langage que dans la mesure où elle pouvait aider à comprendre l'œuvre, Mauron va plus loin et arrive même à nier le caractère linguistique de ses recherches. Voir [Mauron, critique sociologique et critique psychanalytique, discussion avec Ricœur](#).

Pour traquer ce geste d'effacement tel qu'il se donne dans le texte critique, on peut tenter de comprendre un de ses objets le plus équivoque, les plus difficile à cerner, qui, par son trop de présence, semble disparaître et être constamment rejeté à l'extérieur de ce qu'il était censé désigner. Il s'agit, en effet, de quelque chose qui devrait assurer le rôle d'exprimer l'œuvre et avoir le rapport le plus transparent qui soit avec lui. On pourrait penser, dans ce sens, que l'on serait en droit de l'ignorer dans la mesure même où il se veut invisible. Cependant, parfois, il semble ne pas se limiter à ce rôle de simple indexation et il passe à signifier le texte. A partir de ce moment, il n'est plus *un* sens à côté des autres, mais a vocation à être *le* sens, censé illuminer tout l'ouvrage. Il se lit avant, pendant et après un ouvrage, et n'occupe pas de place particulière dans la temporalité du discours : il dit tout et tout de suite, comme s'il pouvait résumer à lui seul tous les mouvements que l'œuvre devrait accomplir. Mais il accompagne aussi la lecture à chaque pas : il est ce qui se lit pendant qu'on lit le texte. Il peut, aussi, servir de clé de voûte, et faire comprendre le texte après qu'il soit terminé.

Le titre d'un ouvrage semble avoir deux fonctions, ce qui le place à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre : il est ce qui *désigne* et ce qui *signifie* le texte. Tant qu'on le considère comme un simple trait distinctif, il n'est pas différent de n'importe quel autre signifiant. Ce signifiant sert simplement à le distinguer des autres ouvrages qui ont déjà été écrits : il ne participe pas, ainsi, du texte lui-même. Cependant, on sait que le titre d'un texte est tout sauf arbitraire : il est chargé de signifier ce que l'ouvrage contient. Il participe, de la sorte, à la substance de l'œuvre : il fait partie du texte et doit s'accorder avec un certain contenu. Il est possible qu'un titre finisse par ne pas remplir ses fonctions : l'*Histoire de France* de Michelet, par exemple, ne peut ni désigner l'ouvrage qui porte son nom ni le décrire de façon adéquate. D'un côté, il peut être confondu avec n'importe quel autre ouvrage traitant du même sujet, de l'autre, sa trop grande généralité ne nous laisse pas deviner le type de texte que l'on peut trouver à l'intérieur, mais seulement le thème qu'il entend traiter.

Cependant, le cas de Michelet ne saurait pas vraiment se constituer en tant que problème critique. Effectivement, s'il ne peut pas désigner son objet, il n'en est pas moins dans un rapport de transparence totale avec lui : il signifie clairement son texte, trop clairement même. C'est, au contraire, lorsque cette transparence se trouve menacée et que la fonction de signifier le texte qu'il devient objet d'analyse. Ainsi, Goldmann commence son interprétation d'un texte de Robbe-Grillet de la manière suivante :

« Peu de critiques, à notre connaissance, ont soulevé ne serait-ce que la simple question du titre, *le Voyeur*, qui indique pourtant assez clairement le contenu du livre pour la considérer au niveau où elle méritait de l'être. Car qui est le voyeur ? De toute évidence, le terme ne vaut que de manière tout-à-fait partielle pour Mathias [sic, le nom du personnage est Matthias], qui a effectivement commis le meurtre dont il s'agit dans le livre. Un critique a remarqué que le terme s'appliquait beaucoup plus au jeune Marek. Pourtant, une objection de poids s'oppose à cette interprétation : il serait difficile, en fait, de faire du jeune Marek le personnage central de l'ouvrage »¹.

Le problème qui se pose lorsque l'on interroge le titre du roman est, ainsi, celui de sa centralité. Pour que *Le Voyeur* devienne un titre expressif, il faut, au moins, qu'il désigne le centre de l'ouvrage : il se fait nécessaire, ainsi, que le voyeur soit Matthias lui-même. Mais, dans un mouvement qui est assez typique de l'écriture goldmannienne, le centre s'éclate et se dissémine tout au long du livre. Ainsi, *le voyeur* devient *les voyeurs* : tous les personnages du livre assument une position passive par rapport au meurtre. Les habitants de l'île ne représentent pas, comme l'imaginait Matthias lorsqu'il y est arrivé, une collectivité isolée du reste du monde, pouvant réagir comme un sujet pour punir son crime. Au contraire, ils agissent comme l'ensemble de la société moderne, et conçoivent le monde comme une machine qui marche toute seule : leur seul devoir par rapport à cette machine est celui du témoignage. Matthias assume, en partie, ce rôle, puisqu'il passe une bonne partie du roman à raconter simplement les faits, en excluant de son récit, évidemment, le meurtre qu'il essaie de cacher. Si les autres corrigent les détails, ce n'est pas pour élucider le crime (la fillette tuée apportant un élément de spontanéité au village, ils étaient satisfaits de pouvoir se débarrasser d'elle), ce n'est nullement pour incriminer Matthias, mais par simple souci d'exactitude. Dans la mesure où les hommes contemporains vivent dans un monde aliéné, où les choses semblent commander leur destinée, la société des années 1950 pouvait, dans l'ensemble, être appelée une société de voyeurs, puisqu'elle a l'impression qu'elle ne fait que regarder un monde qui semble se construire indépendamment de toute action humaine.

En rétablissant ainsi, d'un côté, la transparence du titre par rapport à l'ouvrage, et de l'autre, la transparence de l'ouvrage par rapport à la société qui l'a créé, Goldmann explique le roman par une image : tout le récit finit par être compris à partir d'une métaphore visuelle.

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op. cit., p. 309.

Les personnages sont *comme* des voyeurs, et c'est cette analogie qui fonde toute son analyse. En le faisant, il nous aide à comprendre la façon dont le titre fonctionne : il est problématique justement parce qu'il est imagé, et il ne représente l'œuvre qu'à partir d'une équivoque. Le titre n'est pas l'œuvre, mais il est censé non seulement le résumer, mais aussi, dans ce cas, dire *plus* que lui : il le dépasse en quelque sorte puisqu'il livre les clés de sa propre interprétation. Il est, ainsi, déjà un début de commentaire, et commence à doubler le texte pour l'exprimer. Il amorce le travail critique dans le sens où il commence à reproduire l'essence de l'œuvre, mais il condamne, en même temps, l'analyse à ne pas dépasser le stage de l'image. On ne décrira jamais mieux le récit de Robbe-Grillet que son propre titre.

Pour montrer, cependant, que le caractère imagé du titre dépasse souvent ses fonctions de désignation et de signification, il n'est pas besoin d'aller plus loin que l'œuvre de Goldmann lui-même. Si l'auteur s'était contenté d'appeler son livre « Etude de la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine », ce titre aurait bien rempli son rôle. La décision d'intituler l'ouvrage « Le Dieu caché » est, donc, un choix d'écriture, qui met toutes les réflexions qui suivront en relation avec une image. Certes, ce titre se justifie sous plusieurs aspects, et on ne peut pas dire qu'il est énigmatique. Effectivement, il est évident que tout, dans la vision tragique, tourne autour de cette divinité qui se dérobe : on peut dire qu'il est la composante la plus importante des textes analysés. Cependant, il est intéressant de remarquer que ce geste inscrit le paradoxe dans l'œuvre de Goldmann. Le dieu caché est l'image paradoxale par excellence, qui met en question quelques-unes des oppositions les plus fondamentales de la pensée : le visible et l'invisible, le fini et l'infini, la présence et l'absence. Or, ce qui est intéressant, c'est que le dieu caché n'est pas une image dont l'auteur fait appel pour dépasser ces oppositions, mais plutôt pour intensifier la contradiction qui les structure.

Cette image du dieu caché surprend par la fécondité avec laquelle elle semble signifier le geste d'effacement qui peut être vu, sous bien des égards, comme une des caractéristiques les plus importantes de l'écriture critique. On a vu que Barthes l'avait utilisée pour parler de la façon dont la mode semblait être régie par une certaine terreur qui travaillait le discours à la fois à partir de son intérieur et de son extérieur. Or, comment définir le geste du dieu caché autrement que par l'effacement du créateur ? On se rapproche ici de cette ruse qui consiste à faire que la lutte contre l'écriture se constitue, elle-même, en tant qu'écriture cachée. Bruno Clément note le même mouvement lorsqu'il interprète l'écriture de Beckett : « Ce qui a longtemps tenu à se faire passer pour un combat contre la rhétorique commence

paradoxalement par un usage qu'on dirait [...] l'extrême de la rhétorique »¹. Michel Deguy commente ce passage d'une manière significative : la rhétorique fait comme si elle avait créé un double caricatural d'elle-même pour servir de bouc émissaire et pour mieux agir dans l'ombre. Elle serait, ainsi, comme le diable, qui ruse et qui n'est jamais là où on l'attend². Mais on sait que la différence entre rhétorique et écriture est, aujourd'hui, de plus en plus difficile à établir : tout se passe comme l'objectif de la création de ce double dont parle Deguy n'avait pas du tout pour fonction de détruire, mais bien de créer. Ce qui s'invente, dans ce geste, n'est pas la rhétorique elle-même ; elle n'est qu'un résidu qui servirait à justifier la constitution de quelque chose qui dépasserait le langage : la pensée, qui nous autoriserait enfin à parler proprement, sans avoir recours aux tours de langage. Mais ce partage n'a pour effet que de déplacer l'écriture, la loger dans son propre acte d'effacement, dans une attitude que l'on pourrait indistinctement décrire comme celle du diable ou celle du dieu caché.

Or, l'écriture de Goldmann apparaît lorsque, justement, elle essaie d'exprimer le plus simplement une totalité extérieure. On le sait, sa méthode est une tentative d'opérer une lecture totale de l'œuvre : son ambition est de créer un modèle qui peut donner un sens à tout le texte, jusque dans ses détails. Le texte est conçu, ainsi, comme un espace que l'on peut parcourir du début à la fin. Il participe à cette saturation de l'œuvre qui est une des caractéristiques de la critique universitaire. Mais le problème du paradoxe apparaît dès que la question est posée dans ces termes.

Pour Goldmann, un des problèmes que la formulation du concept de vision du monde devrait affronter c'est sa « valeur de vérité ». Effectivement, une vision du monde ne peut pas être vue comme un simple reflet du groupe social qui l'a créée parce qu'elle a aussi des fonctions. On peut, ainsi, la juger, d'un côté, par sa capacité à rendre le monde intelligible et, de l'autre, par les possibilités qu'elle ouvre d'agir sur ce monde. Pour décrire cette adéquation, l'auteur utilise l'image suivante : le chat, lorsqu'il tente d'attraper une souris, est dans une situation de déséquilibre par rapport à la situation dans laquelle il se trouve. Il est devant un problème, et doit trouver une solution : pour cela, il faut qu'il trouve la façon adéquate de se comporter³. L'auteur utilise cet exemple pour montrer que la question de l'équilibre et du déséquilibre est un élément de psychologie élémentaire qui ne présuppose pas la conscience.

¹ CLEMENT, Bruno, *L'œuvre sans qualités, rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994, p. 158.

² DEGUY, Michel, « Préface », in : CLEMENT, Bruno, *L'œuvre sans qualités, op. cit.*, p. 7.

³ GOLDMANN, Lucien, *Structures mentales et Création culturelle, op. cit.*, pp. 131-132

Or, justement, le problème de l'homme, c'est sa conscience : contrairement au comportement instinctif du chat, on ne peut pas dire que son action soit toujours adaptée à sa situation. On introduit, ainsi, un élément de complexité dans le problème de l'équilibre : l'homme est toujours en-deçà de sa propre vision du monde, ce qui veut dire que, pour la plupart des individus, la vision du monde est une simple construction théorique. Il s'agit d'un problème bien connu par la méthode scientifique : dans des conditions normales, le modèle théorique ne se produit que très rarement dans les situations empiriques. Il se fait nécessaire, ainsi, de créer une configuration spécifique pour que l'on puisse observer la pertinence de la construction abstraite. Cependant, en sciences humaines, ce type de configuration ne peut pas être produit par le chercheur lui-même : elle doit faire, donc, partie de l'objet total à étudier.

Si l'on a évoqué l'exemple du chat ici, c'est parce qu'il est significatif. Effectivement, pour trouver cet objet capable d'exprimer parfaitement une vision du monde, Goldmann fait appel à un concept qui n'appartient pas exclusivement au domaine de la sociologie : celui de la cohérence. « Il y a un déséquilibre, et ce déséquilibre doit être résolu »¹. Or, la force et la fragilité de cette phrase apparaissent dans ses premiers termes : effectivement, dès que l'on accepte qu'il y a un déséquilibre, on ne peut faire autrement que souhaiter, aussi fermement que le fait l'auteur, qu'il soit éliminé au profit d'un équilibre possible. Cependant, c'est dans son évidence même qu'elle devient problématique. Si un raisonnement s'approche d'un truisme, il y a de fortes chances qu'il ait été renversé : ce qu'il fallait prouver, ce n'est pas que le déséquilibre doit devenir un équilibre, mais que, d'un côté, la situation puisse être décrite en termes d'équilibre, et, de l'autre, qu'elle puisse être transférée dans un autre domaine. Effectivement, si Goldmann insiste sur la différence entre le chat et l'homme, c'est aussi pour passer sous le silence les similarités : ce qu'il faut retenir de cette image, c'est que la recherche de l'équilibre est une disposition aussi naturelle pour le chat que pour l'homme : insérer ici une citation de « Critique et dogmatisme » (marxisme et sciences humaines) dans laquelle il dit que la recherche de cohérence est naturelle pour l'homme. Cette idée d'une recherche instinctive de cohérence par l'homme soutient toute sa recherche : à partir du moment où elle est acceptée, il est légitime d'affirmer qu'un lecteur préférera nécessairement, même s'il ne s'en aperçoit pas toujours, une œuvre cohérente à une œuvre incohérente. On peut supposer, ainsi, que si les grands textes du passé n'ont jamais cessé d'être lus, c'est parce qu'il présente un degré de cohérence très poussé, malgré tous les accidents qui ont pu faire en

¹ *Id.*

sorte que, ponctuellement, son importance se trouve diminuée. Le chef d'œuvre est, ainsi, cet objet qui permettra d'observer la pertinence d'une vision du monde donnée sans les circonstances perturbatrices qui peuvent fausser les résultats.

On le voit, le chemin du raisonnement goldmannien arrive à un objet scientifique à partir des présupposés non-scientifiques : c'est le couple de l'équilibre-déséquilibre, qui apparaît d'emblée comme une évidence, qui semble fabriquer cet objet qui ne retrouve la science qu'une fois qu'il est déjà été constitué malgré elle. Cependant, il est important de noter que ce trajet de la pensée goldmannienne n'est pas un mouvement inconscient : il s'agit bien d'un geste assumé par son auteur. Pourtant, l'exigence de cohérence apparaît comme une simple étape du parcours qui mène du pari à la connaissance positive. En effet, pour l'auteur, le pari des sciences humaines porte sur le caractère significatif de l'histoire et sur le progrès de l'humanité. Or, dès que la question est posée de cette manière, il faut accepter que certains objets soient plus significatifs que d'autres, et qu'ils peuvent, dès lors, présenter une transparence qui permettra de les étudier en tant qu'expression d'une vision du monde donnée¹. Ce à quoi Goldmann ne réfléchit jamais, cependant, c'est à l'arbitraire non pas du geste du pari, mais de ce sur quoi ce pari porte : dire que, si l'histoire n'était pas significative elle serait incompréhensible, c'est, du même coup, affirmer que toute connaissance humaine doit se placer dans une logique d'expressivité, ce qui est loin de se constituer comme une évidence universelle. Ainsi, on pourrait dire que, si l'idée du pari n'est pas, en soit, incohérente, puisque, effectivement, il serait difficile de concevoir un type de savoir qui ne parte pas d'une certaine vision des choses dont il s'agit d'analyser, il est vrai aussi que le risque que ce procédé comporte consiste, paradoxalement, dans un excès de confiance accordé au côté positif de la connaissance. Ce que l'on constate dans ce type dans la pensée en sciences humaines, c'est que la recherche empirique tend, presque toujours, à confirmer le pari initial. Dès lors, puisque la confirmation par l'analyse des données ne saurait plus rassurer le chercheur quant à l'exactitude de ses présuppositions, le contrôle épistémologique du pari lui-même devient plus important. Il ne suffit plus, ainsi de le formuler en quelques phrases et se confier à l'interprétation pour s'assurer de son caractère scientifique : on tend, de

¹ Pour le pari sur le caractère significatif de l'histoire, voir GOLDMANN, Lucien, « Visions du monde et classes sociales », in : *Le Dieu caché, op. cit.*, pp. 97-114, chap. V, et plus spécifiquement pp. 103-104. Dans ce chapitre, il est intéressant de noter que, au début, le mot « pari » est mis entre guillemets, qui nous laisse présupposer que Goldmann était conscient de son caractère imagé. Toutefois, les guillemets disparaissent au fur et à mesure que la pensée se poursuit, comme si le mot avait changé de statut pour devenir un concept à part entière. Pour la réflexion sur le caractère cohérent des œuvres, voir GOLDMANN, Lucien, « Le Tout et les Parties », in : *Le Dieu caché, op. cit.*, pp. 13-31, chapitre I, plus particulièrement pp. 22-24.

cette manière, de plus en plus vers un type de pensée qui met en question une certaine tradition de pensée qui, dans une œuvre comme celle de Goldmann, traverse de part en part toute son écriture. D'une certaine façon, on pourrait dire que les gestes de Goldmann eux-mêmes le démontrent d'une façon assez conclusive : effectivement, dès qu'il s'agit de contester une méthode qui contredit la sienne (la psychocritique, par exemple), il attaque très rarement les interprétations dans leur positivité, mais plutôt dans leurs bases épistémologiques. Il parle souvent, par exemple, de l'impossibilité de connaître l'inconscient d'un auteur qui, comme Racine, est mort depuis plusieurs siècles, mais n'arrive pas à contester l'analyse de Mauron dans ses résultats. Il accepte, ainsi, tacitement, qu'elles présentent une cohérence qu'elles ne devraient pas avoir, une fois qu'il tient pour erroné le pari qui les soutient.

Or, ce qui rend le pari intéressant pour une analyse du paradoxe, c'est le fait que la cohérence qu'il cherche est plus complexe qu'elle ne peut paraître : en effet, pour Goldmann, les œuvres artistiques ou philosophiques sont cohérentes et, par conséquent, valables, dès qu'elles « embrassent nécessairement l'ensemble de la vie humaine, de sorte que les seuls groupes auxquels ces œuvres peuvent être rattachées sont ceux dont la conscience et l'action tendent vers une organisation d'ensemble de la vie sociale »¹. Comment une œuvre pourrait « embrasser » la totalité si, dans cette forme qu'elle prend pour contenir toute l'existence humaine, elle n'avait pas une manière de penser ce qui la contredit ?

Or, le paradoxe est une partie intégrale de toute idée de totalité. Effectivement, lorsque l'on postule ce concept de totalité, il faut, en même temps, que l'on puisse, en principe, lire le texte mot à mot, et le comprendre jusque dans ses espaces blancs. Or, si l'on parle des espaces blancs, c'est parce que la théorie de Goldmann, on l'a vu, pense que cette cohérence totale n'est qu'un modèle : effectivement, la grande œuvre est cohérente dans une très large mesure, mais non pas dans sa totalité². Or, cela ne veut pas dire qu'il aurait une partie du texte qui serait simplement incompréhensible, mais que ce manque de cohérence doit, lui aussi, résulter de sa configuration : jusque dans son incohérence, l'œuvre signifie. Ainsi, le texte était totalement lisible non seulement dans ce qu'il disait, mais aussi dans son silence. Mais, dans l'œuvre de Goldmann, ce silence n'est pas simplement une absence : il est

¹ GOLMANN, Lucie, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 110.

² Voir *id.* pp. 23-24 et *supra*, pp. 53-54.

la condition de possibilité de la parole écrite. Pour Goldmann, ce qu'elle dit quand elle touche ses marges ce n'est autre chose que sa propre écriture.

Effectivement, lorsque Goldmann tente de penser la forme de l'écriture pascalienne, il ne peut le faire qu'à partir de certains paramètres qui mettent en jeu un imaginaire de la lumière et des ténèbres et un mode de pensée franchement paradoxal. Or, pour Goldmann, une étude du style de Pascal n'est qu'un moment partial d'un travail qui vise la totalité de son œuvre : le fragment est un des aspects fonctionnels des *Pensées*, une forme qui a pour but d'exprimer une pensée qui ne lui est nullement redevable, mais qui, au contraire, le constitue. Il s'agit, à vrai dire, du seul moment où il fait référence à Pascal en tant qu'écrivain : l'écriture n'était, pour Goldmann, autre chose qu'un certain artisanat du langage, qui devrait être mis sous le signe de l'adéquation si elle veut avoir une chance d'être considérée comme valable :

« La forme extérieure étant cependant – chez Pascal comme chez tout grand écrivain – intimement liée au contenu qu'elle exprime, le plus élémentaire souci de comprendre les *Pensées* nous oblige à poser les problèmes du paradoxe et du fragment »¹.

La question de la forme est posée, ainsi, d'emblée comme un trait extérieur à la pensée elle-même. Evidemment, cela n'est pas pour nous surprendre : le style de Pascal est vu dans la mesure de sa propre transparence. C'est ce qui justifiera son argumentaire par la suite. Ainsi, Goldmann critique la manière habituelle dont plusieurs chercheurs ont abordé la question de l'écriture de Pascal : ils essaieraient de trouver le sens « véritable » de son œuvre en atténuant ses exagérations de langage. Tout se passait, donc, comme si Pascal n'était pas un bon écrivain et n'arrivait pas à exprimer correctement sa pensée. Or, il est évident que Goldmann ne pouvait pas accepter ce type de lecture, une fois qu'elle ne respecte pas le texte qu'il s'agit de comprendre. Il adopte l'approche contraire, en donnant, systématiquement, le sens le plus fort à chacune des phrases.

Pour comprendre ces affirmations, il faut s'arrêter sur cette image de la clarté. La clarté fait partie de ces métaphores dites « usées » qui ne sont plus senties comme telles par ceux qui l'utilisent. Cependant, leur racine imaginaire semble facile à comprendre : tout comme la lumière éclaire un objet et fait en sorte que ses contours deviennent plus nets, la

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, p. 216.

langue a pour objectif de faire en sorte qu'une idée apparaisse à son lecteur comme une évidence lumineuse. C'est ce que défend Paul Ricœur lorsqu'il tente de contester la vision derridienne de la métaphore : la métaphore usée est une image que le discours philosophique s'est appropriée¹. Cependant, cette usure de la métaphore ne peut pas être utilisée ici comme une façon valable de comprendre les discours de Pascal et de Goldmann.

On sait que l'« usure » est une des images le plus souvent utilisées pour penser les liens entre la métaphore et le concept. Ce que Derrida, dans *La Mythologie blanche*², essaie de démontrer, c'est que cette usure présuppose à chaque fois toute une série de métaphores qui montrent l'impossibilité de trouver un sens « propre » ou « premier » qui ne serait pas lui-même déjà métaphorique. C'est ainsi que le sens économique du mot « usure » prend une importance particulière : tout comme la valeur tend à créer une plus-value, la métaphore entraîne une « plus de métaphore »³ qui entraîne dans son mouvement tout discours dit « conceptuel » dans un supplément tropique qui ne touche jamais à sa fin. Or, ce qui est intéressant pour ce travail, ce sont les liens entre ce « plus de métaphore » et les images du soleil, de la lumière et de leurs rapports avec la divinité et une certaine idée de transparence du discours :

« Mais, respecter avant tout la spécificité philosophique de cette syntaxe [du discours de Descartes], c'est aussi en reconnaître la soumission au sens, au vouloir-dire, à la vérité du concept philosophique, au signifié de la philosophie. C'est à ce signifié majeur de l'ontothéologie que reviendra toujours la teneur de la métaphore dominante : le cercle de l'héliotrope. Certes, les métaphores de la lumière et du cercle, si importantes chez Descartes, ne s'organisent pas comme elles le font chez Platon ou chez Aristote, chez Hegel ou chez Husserl. Mais si on se rend au point le plus critique et le plus proprement cartésien de la démarche critique, au point du doute hyperbolique et de l'hypothèse du Malin Génie, au point où le doute frappe non seulement les idées d'origine sensible et les idées « claires et distinctes » et les évidences mathématiques, on sait que ce qui permet au discours de repartir et de se poursuivre, son ultime ressource, est désigné comme *lumen natural*. La lumière naturelle et tous les axiomes qu'elle donne à

¹ RICŒUR, Paul, « Métaphore et discours philosophique », in : *La Métaphore vive*, op. cit., pp. 323-399, huitième étude.

² DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », op. cit.

³ *Id.*, pp. 261-273.

voir, ne sont jamais soumis au doute le plus radical. Celui-ci se déploie dans la lumière »¹.

Ce passage intervient au moment où Derrida élabore l'hypothèse d'une « métaphorologie » du discours philosophique. Il cite Bachelard et son projet de construire une analyse syntaxique des métaphores d'un texte, en le mettant en question : peut-on penser la métaphore sans être constamment ramené à un sens premier, un nom qui finirait par signifier tout le texte ? Le texte cartésien est cité, alors, pour montrer que son discours qui part et revient toujours à une même image de la lumière, comme un cercle tourné vers le soleil (d'où l'idée d'« héliotrope »). La philosophie tend, ainsi, à détruire la métaphoricité de ces mots pour essayer de le poser en tant que pure nomination : leur trajet consiste à effacer sa propre syntaxe pour retrouver un nom qui aurait un sens plein et qui rendrait le discours transparent par rapport à lui. Mais cela à condition d'accepter, tacitement, que le soleil et dieu ne se laissent jamais maîtriser, que ce signifié final n'est peut pas être ressaisi par la langue : on peut voir ce que la lumière montre, ce qu'elle rend clair, mais pas la lumière elle-même. Elle est, ainsi, comme une lumière aveugle, « présence disparaissant dans son propre rayonnement »² : effectivement, elle ressemble à un dieu caché.

On voit de quelle façon la lecture goldmannienne de Pascal semble solidaire de ce mouvement que Derrida a surpris chez Descartes : pour lui, le langage pascalien ne se comprend qu'à partir de cette soumission au vouloir-dire qu'il décrit³. Mais ce vouloir-dire ne peut se concevoir que si on le pense à partir d'une double métaphoricité : le langage est clair parce qu'il rend parfaitement les contours d'une pensée qu'il n'a pas formulée, mais ce qu'il transmet n'est, finalement, autre chose que la clarté elle-même. Ce pli du langage fait en sorte qu'il soit aussi invisible que le dieu caché qu'il essaie d'exprimer : il se comporte, ainsi, comme la lumière elle-même, comme un élément rendu obscur par son propre souci de transparence.

Or, il est intéressant de noter que, sans l'apercevoir, c'est en cherchant ce caractère absolument transparent et extérieur du style pascalien que Goldmann finit par retrouver son opacité. L'exigence absolue, intransigeante même, d'une fidélité totale à chaque mot le conduit à contredire sa propre thèse et démontrer, de manière convaincante, que les

¹ DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *op. cit.*, pp. 318-319.

² *Id.*, p. 320.

³ Derrida consacre un article plus spécifiquement sur le « vouloir-dire ». Voir DERRIDA, Jacques, « La Forme et le Vouloir-dire, note sur la phénoménologie du langage », in : *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, pp. 185-207.

formulations paradoxales répugnent à la clarté et doivent rester éloignés de ce qu'elles signifient. Il va même plus loin et affirme qu'essayer de restaurer la clarté de la pensée du langage de Pascal revient à faire de l'auteur, selon ses propres termes, un athée. Pour le démontrer, il cite fragment : « Les athées doivent dire des choses parfaitement claires »¹. Or, pour le critique, une lecture radicale de ce texte aboutit dans deux conséquences : d'abord, on n'a pas le droit d'être athée si l'on ne peut pas être clair, ensuite, on aurait l'obligation de l'être si on le pouvait. La clarté est le propre de la pensée rationaliste : il s'ensuit que le croyant ne *peut pas* être clair, et qu'un langage, comme celui de Descartes, qui essaierait de retrouver cette lumière naturelle manquerait nécessairement son but. Chercher l'illumination divine à partir d'une langue qui lui soit transparente, c'est la manquer irrémédiablement.

Or, ce raisonnement crée des contradictions que l'on aurait du mal à penser sans une idée d'écriture goldmannienne. Pour Goldmann, le paradoxe de l'écriture pascalienne est une transparence parce qu'il exprime une pensée qui est fondamentalement paradoxale. L'écriture *imite* la pensée, en quelque sorte : le paradoxe est une figure de pensée avant d'être une figure de langage. Mais l'idée même de paradoxe met à mal le problème de la transparence : si la pensée doit être obscure, alors le langage ne peut pas être clair. Ainsi, la seule transparence possible se révèle être son opacité. Mais, dès lors, l'écriture pascalienne cesse de disparaître derrière sa pensée et acquiert une épaisseur : le langage détient une autonomie propre alors que toute la théorie goldmannienne s'employait à la nier. Sa fonction devient, ainsi, de *bloquer* la lumière, et l'on ne peut plus concevoir la pensée pascalienne sans un langage qui *travaille* sa propre obscurité, ce qui revient à dire qu'il acquiert une certaine autonomie par rapport à elle. Il serait difficile de résoudre ces paradoxes sans essayer de les absorber dans une dialectique : langage et pensée deviendraient transparentes l'une à l'autre au moment où la relève dialectique aurait dépassé ces contradictions. Cependant, Goldmann violerait, du même coup, son propre projet de lecture immanente : la différence entre la vision dialectique et la vision tragique est que cette dernière ne promet le dépassement du paradoxe que dans un état de grâce qui est postulé en théorie mais qui ne se réalise jamais dans l'œuvre elle-même. La résolution du paradoxe est ce qui dessine les marges du discours tragique.

Si, comme on l'a vu, l'écriture critique est un geste d'effacement, alors on se rend compte que c'est à partir de ce geste l'on peut rendre compte du paradoxe de l'imaginaire de la lumière : il peut être décrit comme un retrait toujours renouvelé d'un langage qui doit

¹ *Id.*, pp. 219-220.

s'effacer mais persiste et gagne en épaisseur dans la mesure même où il signifie son propre effacement. Goldmann lit une page de Pascal comme quelqu'un qui, à force de s'intéresser au mot à mot du texte, finit par tourner son regard vers ses espaces blancs. Effectivement, il y a plus d'espaces blanc que des traits dans une page. Or, ces blancs ne peuvent pas être compris comme une simple absence (l'absence n'étant jamais simple), mais comme une marge qui rend le texte visible. Ce support de visibilité, cependant, semble échapper lui-même à l'opposition du visible et de l'invisible. Le moins que l'on puisse dire c'est qu'il n'est que trop visible : une page reste blanche malgré tout l'effort de l'écrivain pour la remplir d'encre. Mais ce trop de visibilité est le signe même du silence : soit on invoque la page blanche pour montrer que l'on n'a pas encore écrit (c'est l'imaginaire des nouveaux départs), soit pour faire apparaître le risque que l'on n'écrira jamais (elle métaphorise alors l'impuissance créatrice). Elle ne dit, ainsi, rien d'autre que son altérité, elle est incapable de se retourner sur elle-même pour signifier sa propre présence.

Accompagner le mouvement de l'écriture pascalienne revient, ainsi, à faire un pari sur une certaine absence. Une des expressions des *Pensées* que Goldmann cite le plus souvent est la suivante : « trop de lumière éblouit »¹. Pour comprendre une phrase comme celle-ci, il ne suffit plus de lire les mots, mais aussi à penser sa rature. En effet, Goldmann réfléchit aussi sur le mouvement qu'a fait Pascal pour arriver à cette formule. Dans la première version du texte pascalien, le texte était légèrement différent : « trop de lumière obscurcit ». Goldmann tente de donner un sens à cette substitution : pour l'auteur, le style de Pascal restait parfois en-deçà du contenu qu'il entendait exprimer. Finalement, la première version serait beaucoup plus exacte que la formulation finale. L'idée de la lumière qui *obscurcit* peut paraître dépourvue de sens : justement, c'est pour cela que Goldmann s'y intéresse. Dire que la lumière obscurcit ne revient pas à affirmer qu'elle n'aurait plus aucun effet, qu'elle serait une espèce de rayon d'ombre qui nous aveuglerait. En effet, il est nécessaire prendre chacun des mots dans leur sens le plus fort : le verbe « obscurcit » n'annule pas le terme « lumière », au contraire, il le renforce. La lumière est d'autant plus claire qu'elle ne permet pas de voir.

Toute la difficulté de comprendre les raisonnements de Goldmann et de Pascal sont liées ici au problème de l'image de la lumière. Fidèle à ses propres présupposés, Goldmann tente de donner à cette image une signification transparente : à chaque fois que l'imaginaire de la clarté apparaît chez Pascal, il s'agit de lui conférer un signifié unique. Ainsi, c'est au

¹ PASCAL, Blaise, *Pensées*, *op. cit.*, p. 611, frg 185.

rationalisme cartésien que *Les Pensées* se réfèreraient à lorsqu'il l'évoque. Suivant cette idée, la transparence du langage pascalien ne serait pas mise en question, puisque, lorsqu'il est question d'obscurité, il s'agit simplement de signifier le refus du rationalisme. Cependant, même si le critique avait réussi à maîtriser à ce point son imaginaire, il faudrait compléter son analyse en faisant apparaître la contradiction d'une telle interprétation. Si, comme il le postule, la pensée tragique est déjà dialectique parce qu'elle n'affirme une chose qu'à condition d'ajouter ensuite son contraire, alors l'idée que la forme doit se conformer absolument à son contenu doit aussi être soumise à ce mouvement. Dès lors, le rapport de Pascal avec le langage devrait être plus trouble qu'il ne le dit, s'il elle ne veut pas tomber dans l'incohérence. En réalité, il semble que l'imaginaire de la lumière soit quelque chose de plus ambigu, et que l'ambiguïté entre clarté expressive et rationalisme soit maintenue du début à la fin du discours goldmannien. Cela devient évident lorsqu'il se penche sur l'organisation des *Pensées* et son caractère fragmentaire.

Ce caractère fragmentaire de l'œuvre pascalien est lié, selon Goldmann, à la position de transition que de la vision tragique par rapport à la pensée dialectique. Effectivement, l'auteur a, à plusieurs reprises, affirmé que Pascal serait le premier penseur dialectique¹. L'écriture paradoxale de Pascal n'a pas pour but de signifier la simple impossibilité de comprendre l'ordre divin. La vision pascalienne doit postuler aussi la possibilité de dépassement à partir d'une instance de l'entendement humain qui, dans le langage des *Pensées*, apparaît sous le nom de « cœur »². Le cœur est ce qui permet d'agir à partir de cette impossibilité de comprendre, et fait en sorte que l'on puisse parier dans la grâce même en sachant que cette grâce peut ne jamais survenir ou, ce qui est encore plus angoissant, qu'elle peut simplement ne pas exister. Le cœur dépasse, ainsi, le rationalisme dans la mesure où il accepte de prendre acte malgré les limitations de la raison. Cependant, il ne faut pas oublier que l'usage du mot « dialectique » par Goldmann est ambigu : la vision tragique est et n'est pas dialectique.

Il s'agit ici d'un simple problème d'emploi du mot, qui signifie des choses différentes selon le contexte : lorsqu'il oppose la vision tragique au rationalisme, Goldmann utilise le terme pour bien marquer la différence entre ces deux types de pensée, et la supériorité de la

¹ Voir, à ce sujet, GOLDMANN, Lucien, « L'Épistémologie », in : *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 264-290, chap. XII.

² « Faut-il encore ajouter que si Pascal ne possède bien entendu pas le vocabulaire hégélien et marxiste développé deux siècles plus tard, l'idée même de l'*Aufhebung* de ce dépassement, qui conserve l'essence du dépassé tout en s'opposant à lui, lui est par contre familière et qu'il l'a merveilleusement exprimée dans toute une série de fragments qui concernent précisément les rapports entre le cœur et la raison [...] ». *Id.*, p. 281.

première sur la seconde. Cependant, puisque la dialectique tragique est dans un état moins développé que celle du XIX^e siècle, l'auteur utilise plutôt l'expression « vision tragique » pour la désigner lorsqu'il l'oppose à la pensée d'Hegel, de Marx et de Lukács. Cela ne veut pas dire, cependant, que, dans son état tragique, la dialectique pascalienne s'arrêterait dans la contradiction, et qu'elle ne serait pas allée jusqu'à postuler le dépassement. Au contraire, on a vu que Pascal cherche toujours la synthèse des contradictions avec le pari. Dans *Le Dieu caché*, la différence se situerait plutôt du côté de l'intensité dans l'utilisation de ce dépassement : la dialectique hégélienne voit la synthèse comme quelque chose de l'ordre du possible et que l'on peut réaliser dans ce monde par l'action, alors que le « tout ou rien » tragique remet le dépassement à une instance supérieure que l'homme peut envisager, mais non pas réaliser sans l'aide de la divinité¹.

Dès lors, paradoxe est construit dans la perspective de son propre dépassement, mais, puisque ce dépassement n'est possible que par ceux qui ont pu se libérer des limitations humaines (comme, par exemple, Jésus-Christ, Saint-Paul et Saint-Augustin), l'homme tragique est obligé de tâtonner à la recherche de la synthèse tout en sachant qu'elle sera inatteignable tant qu'il n'aura dépassé le stade de déchéance dans lequel il se trouve. Or, ce tâtonnement s'exprime, pour Goldmann, dans le fragment. Dans *Le Dieu caché*, l'auteur compare les éditions de Brunschvicg et de Lafuma. Goldmann juge que, si aucune mise en ordre des fragments ne peut se réclamer d'une autorité absolue, cela ne veut pas dire pour autant que toutes se valent. Effectivement, la meilleure façon d'organiser le texte serait d'utiliser une division tripartite qui commencerait par aborder le caractère paradoxal de l'homme, pour examiner ensuite le pari et finir sur les raisons positives de croire. Cet ordre est celui que Goldmann utilise lui-même pour le plan de son ouvrage.

Dans ce sens, l'édition de Lafuma peut paraître supérieure à celle de Brunschvicg, dans la mesure où elle présente les fragments dans l'ordre qu'ils ont été trouvés. Or, il s'avère que cet ordre est très proche de celui que Goldmann avait indiqué. Cependant, un facteur contextuel fait en sorte qu'il préfère l'édition de Brunschvicg : l'autorité de Pascal pour le lecteur moderne est devenue telle que celui-ci risque de prendre l'état original des fragments comme proche d'un ordre définitif. Il cite, ainsi, les cas de deux lecteurs avertis, Jean Mesnard et de Jean Orcibal, qui ont cédé à cette tentation. Or, Brunschvicg a tenté d'écarter

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 282.

toute idée préconçue de ce qui aurait pu être le texte de Pascal dans son état fini, en essayant, au contraire, de préserver le caractère fragmentaire des *Pensées*¹.

Ainsi, on le voit, le postulat de l'expressivité doit nécessairement arriver à son contraire, puisque le problème de la clarté de l'œuvre de Pascal ne peut plus seulement être posé dans son rapport avec le rationalisme, mais dans une logique interne : *Les Pensées* doivent à tout prix être maintenues dans leur état fragmentaire parce que « la nécessité du pari est beaucoup plus compréhensible lorsqu'on a compris l'impossibilité dans laquelle se trouve l'homme de "dire des choses claires" et valables dans quelque domaine que ce soit »². La clarté étant quelque chose d'impossible d'atteindre pour la pensée tragique, seul l'incompréhensible du paradoxe et du fragment signifient cette impossibilité. Mais, dès lors, le langage ne peut plus être transparent, et la tentative de trouver le sens derrière le langage pascalien est incompatible avec la pensée de Pascal, qui est présentée pourtant comme le but de la recherche formel du critique. Goldmann ne peut plus, dès lors, chercher à récupérer une essence qui serait caché derrière un langage trouble, mais doit se contenter de cette opacité telle qu'elle se présente. En un mot, c'est parce qu'il cherche la forme de l'écriture pascalienne que Goldmann finit par trouver son écriture. Or, cette écriture n'apparaît et ne confère tout son sens au texte que dans la mesure où elle disparaît : c'est parce qu'elle refuse d'expliquer les paradoxes, c'est dans le déni de tout ordre humainement compréhensible qu'elle signifie son propre silence. Il s'agit d'une écriture que l'on ne peut plus penser en termes de transparence ou d'opacité parce qu'elle ne se construit pas par rapport à un contenu. Elle ne se lit que dans sa propre disparition, en laissant sa trace au rebours de son propre œuvre, ne s'inscrivant que dans les espaces blancs de ses pages.

Mais cette fragilité est aussi la fragilité de l'écriture goldmannienne.

Une Ecriture fragile

Lorsque l'on décide de penser le thème du dieu caché dans ses rapports avec l'écriture, on pourrait difficilement éviter d'évoquer l'imaginaire de la lumière telle qu'il apparaît dans la critique racinienne. Or, dans le *Sur Racine*, Roland Barthes conclut son étude sur *Phèdre* avec la réflexion suivante :

¹ Voir *id.*, pp. 225-227.

² *Id.*, p. 226.

« *Phèdre* propose donc une identification de l'intériorité à la culpabilité ; dans *Phèdre*, les choses ne sont pas cachées parce qu'elles sont coupables (ce serait là une vue prosaïque, celle d'Œnone, par exemple, pour qui la faute de Phèdre n'est que contingente, liée à la vie de Thésée) ; les choses sont coupables du moment où elles sont cachées : l'être racinien ne se dénoue pas et c'est là qu'est son mal : rien n'atteste mieux le caractère *formel* de la faute que son assimilation explicite à une maladie ; la culpabilité objective de Phèdre (l'adultère, l'inceste) est en somme une construction postiche, destinée à naturaliser la souffrance du secret, à transformer utilement la forme en contenu. Cette inversion rejoint un mouvement plus général, celui qui met en place tout l'édifice racinien : le Mal est terrible, à proportion même qu'il est vide, l'homme souffre d'une forme. C'est ce que Racine exprime très bien à propos de Phèdre, quand il dit que pour elle le crime même est une punition. Tout l'effort de Phèdre consiste à *remplir* sa faute, c'est-à-dire absoudre Dieu »¹.

Ce passage peut paraître difficile à comprendre. Effectivement, Barthes affirme que le thème de l'inceste, que l'on a l'habitude de voir comme central chez *Phèdre*, est, finalement, accessoire : Phèdre remplit sa faute avec son amour pour Hippolyte, ce qui veut dire que cet amour est arbitraire. Finalement, on pourrait imaginer une Phèdre sans sa passion, qui aurait choisi une autre faute comme contenu pour la réalité toute formelle de son secret. Cela est d'autant plus surprenant que Barthes se revendique expressément de l'interprétation de Charles Mauron qui, elle, mise tout sur la réalité des pulsions incestueuses dans l'inconscient de Racine. Cependant, si on lit attentivement l'avant-propos de l'ouvrage, on s'aperçoit que ces affirmations sont liées à une méthode assumée par son auteur : il affirme que son étude a essayé de développer une lecture « structurale dans le fond » et « analytique dans la forme »². La psychanalyse prête donc à Barthes son langage, mais c'est à partir d'une interprétation structurelle qu'il entend procéder. La difficulté de compréhension est due à une confusion dans les termes employés par l'auteur. Dans l'avant-propos, il sépare « structure » de l'idée de « forme ». Ainsi, la structure devient le contenu (ou le signifié) et la psychanalyse devient la forme (ou le signifiant). Mais, dans son étude sur *Phèdre*, les termes s'inversent et la structure devient la forme. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle est passée du pôle du signifié à celui du signifiant : au contraire, c'est la forme qui est exprimée par la pièce, ce qui veut dire

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 154.

² *Id.*, p. 53.

qu'elle est son signifié. Ce type d'inversion n'est pas rare dans les auteurs qui travaillent avec le couple forme/contenu. Ainsi, le formaliste russe Boris Eichenbaum pense « la forme comprise comme le véritable fond »¹ de l'œuvre. Goldmann, à son tour, lorsqu'il essaie de penser la forme romanesque, ne le réussit que dans la mesure où il lui attribue un sens². Dans un article (très élogieux) de Barthes à propos de cet ouvrage, on lit : « Qu'est-ce que la forme, pour Goldmann ? C'est ce que d'autres appellerait un contenu »³. Il écrit, ensuite, que, à côté de la sociologie goldmannienne, qui s'occupe principalement des significations, on pourrait, en principe, penser à une collaboration avec une sociologie formelle plus proche d'un travail de classement linguistique. Or, on le sait, la difficulté est inscrite dans les concepts, tant il semble difficile de concevoir une forme qui ne soit pas comprise en termes de transparence.

La raison pour laquelle Barthes valorise le secret comme forme est liée au type d'analyse qu'il essaie d'entreprendre. Effectivement, pour l'auteur, une des questions les plus importantes de la tragédie racinienne est le problème de l'espace fermé de la scène et des conditions de visibilité. Il souligne le fait que, chez Racine, l'action se passe souvent dans une espèce d'antichambre, les personnages raciniens ne sont pas là où ils voudraient être, ils sont proches du lieu de puissance mais n'y pénètrent jamais. Cela se voit très clairement dans *Britannicus*, où les personnages se croisent pendant qu'ils attendent une audience avec le pouvoir. Cependant, il faut comprendre que l'antichambre est plutôt une configuration de l'espace que le lieu lui-même. Dans *Phèdre*, même si la scène n'est pas physiquement une antichambre, elle en épouse les caractéristiques puisqu'elle est l'espace que les personnages occupent lorsqu'ils sont suspendus aux actions d'un pouvoir qui est ailleurs : Thésée est parti, et toute l'action est traversée par cette absence qui n'est que trop présente. Mais l'antichambre ne se définit seulement par rapport au pouvoir, elle est aussi caractérisée par sa proximité avec l'extérieur. Dans la tragédie racinienne, sortir du lieu tragique est un équivalent de l'arrêt de mort : la scène est un espace encerclé, d'une part, par un pouvoir invisible qui veut la contrôler et, de l'autre, par une extériorité qui veut la détruire.

Ce qui est intéressant dans cette interprétation, c'est qu'elle opère un décentrement de l'espace tragique racinien. La scène est doublement extérieure : entre la chambre du pouvoir où son sort va se dessiner et l'extérieur où la mort survient, rien n'arrive proprement qui ne

¹ EICHENBAUM, Boris, « La Théorie de la "méthode formelle" », in : TODOROV, Tzvetan (org.), *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 65.

² GOLDMANN, Lucien, « Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman », in : *Pour une sociologie du roman*, op. cit., pp. 19-57.

³ BARTHES, Roland, « Les deux sociologies du roman », in : *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 248.

soit dans l'antichambre, on découvre des événements qui se sont passés ailleurs, on subit les décisions du pouvoir. L'antichambre est confinée au langage : « c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons »¹.

Or, pour Barthes, le pouvoir s'exerce à partir d'un regard invisible : les personnages de la tragédie savent qu'ils sont vus, et leur lutte consiste souvent à garder un secret. Or, dans la mesure où ce secret a vocation à être révélé, le pouvoir ne peut s'exercer que dans la mesure où il n'est pas vu lui-même : il est puissant parce qu'il n'a rien à cacher, ce qui veut dire que sa part d'ombre ne court pas le risque d'être exposée elle-même au regard d'autrui. Le tenebroso racinien est, on le sait², le moment critique des tragédies où l'on voit le personnage subir la violation de son secret. Racine peint cet instant d'extrême sadisme où la lumière du soleil va détruire l'ombre que le héros avait essayé de préserver. Mais ce spectacle se donne à voir deux fois, puisque la scène est ouverte non seulement au regard du pouvoir, mais aussi à celui du spectateur. Dans un article sur les espaces scéniques raciniens, Lise Forment montre comment les pièces de Racine ne deviennent tragiques qu'à partir de leur envers, d'un hors-scène qui la constitue³. En essayant d'éviter la définition « tautologique » du hors-scène, elle essaye de montrer de quelle manière il a une fonction de la pièce. Ce hors-scène est l'invisibilité qui est, pourtant, toujours convoquée par la pièce : les règles de la bienséance qui interdisent que l'on représente directement un acte violent à un complément pervers qui a pour but de satisfaire ce que Forment appelle une « pulsion scopique ». Effectivement, l'auteure a raison de montrer que les récits des événements violents chez Racine n'ont pas pour seule fonction de raconter ce qui s'est passé, une fois qu'ils ont tendance à s'attarder dans le comble spectaculaire de l'horreur. La jouissance sadique n'est pas, dès lors, éprouvée seulement par les personnages, mais aussi par toute la salle : la tragédie ne se laisse plus contenir dans la scène et envahit tout l'espace théâtral.

Cependant, cette explication des récits raciniens peut paraître difficile à comprendre : quoi l'efficacité du récit d'une scène violente est différente de celle d'une scène jouée par les acteurs ? Or, c'est justement parce que l'action ne se passe nulle part qu'elle intéresse : dans la mesure où le discours veut *incarner* une action, ces scènes s'offrent plutôt à l'imagination

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit., p. 60.

² Voir *supra*, p. 127 et *Id.*, pp. 74-76.

³ FORMENT, Lise, « Sur les espaces raciniens, tragique et envers du tragique selon Roland Barthes, les cas Bajazet », *Coulisses*, n° 44, 2012, pp. 31-46, [en ligne], consulté le 14 février 2017, URL : <http://coulisses.revues.org/448>

qu'à l'expérience. Il ouvre, ainsi, un espace qui n'est plus pris dans l'opposition entre la scène et le hors-scène et entre ce qui est montré et ce qui n'est pas montré. Dans cet espace déjà ouvert à son extérieur qu'est l'antichambre, une nouvelle fissure vient rendre encore plus incertaine les délimitations spatiales.

On comprend maintenant pourquoi le thème de l'inceste occupe une place secondaire dans l'analyse de Barthes : pour le critique, les pièces de Racine existent en fonction d'un imaginaire de la clarté et de l'ombre. De la sorte, le langage psychanalytique qu'il emploie ne sert qu'à animer cette opposition structurante de la tragédie : la fonction de ce langage est de « recueillir la peur du monde »¹, cependant, dans la mesure où cette peur existe dans un espace fermé, elle peut être structurée comme un langage. Or, pour Barthes, les oppositions qui constituent *Phèdre* sont organisés à partir d'une logique rhétorique qui met en mouvement un imaginaire de la lumière.

Pour Barthes, le mal de Phèdre est une tautologie : *Phèdre* est l'histoire d'un personnage qui s'approche « d'un état toujours plus pur de la parole »². Effectivement, le récit de l'amour de Phèdre occupe une place relativement restreinte dans la pièce : la tragédie commence par son silence, puisque Phèdre se croit encore capable de ne pas prononcer le mot qui la tuera. Ainsi, la liberté du personnage réside dans sa capacité de se taire. Mais le déroulement de la pièce fait en sorte que la prononciation du mot qui la perdra devienne inévitable. Si, pour le critique, *Phèdre* est une pièce formelle, c'est parce que le sens de la passion pèse relativement peu dans son action : effectivement, il est moins important pour le spectateur de savoir pourquoi Phèdre aime Hippolyte, ou comment cet amour a commencé, que de comprendre que Phèdre finira par parler. Certes, Racine ne néglige pas de donner une réponse à ces questions, mais la fonction de ses réponses répond à un besoin de justification. En effet, si l'on ne nous avait dit qu'elle aime Hippolyte parce qu'il apparaît comme une image plus digne de son époux, le personnage nous apparaîtrait comme quelqu'un de moins sympathique, ce qui nuirait à cette identification qu'Aristote considérait comme fondamentale pour le genre, mais l'action ne suivra moins son cours. L'amour de Phèdre ne se signifie, il se prononce : il se suspend au sens comme une figure autotélique qui se débat pour apparaître dans sa forme la plus parfaite. Le premier aveu, fait à Cénéone, n'est qu'un aveu narcissique : Phèdre se raconte, il s'agit d'une confession épique. Après, Phèdre se représente son amour,

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 53.

² Réf. Néc.

elle le fait apparaître par un jeu, sa confession est épique. Le troisième aveu de Phèdre est le plus puissant. Il est littéral, elle se révèle à Hippolyte : « purifiée de tout théâtre, sa parole est coïncidence totale avec le fait »¹.

Phèdre peut être comprise comme une défense contre la tautologie de ce mot terrible qui doit être prononcé. Cependant, ce qui fait en sorte que la tautologie soit inévitable, c'est le caractère de Phèdre. Dans cette tragédie qui n'est autre chose qu'une lutte pour le secret, l'image qui définit tous les personnages est celle de la Terre : Thésée est « un héros labyrinthique »², le lieu naturel d'Hippolyte est « la forêt ombreuse »³. Même Phèdre, fille de Minos, participe à cet imaginaire. Mais si elle pose problème et dérange l'équilibre de ce monde tellurique, c'est parce que son caractère est paradoxal : elle est fille de Minos *et* de Pasiphaé, et c'est ce « et » qui scelle son destin : « elle craint la lumière et l'appelle ; elle a soif du jour et elle le souille, en un mot son principe est le paradoxe même d'une lumière noire, c'est-à-dire d'une contradiction d'essences »⁴.

On arrive ici à un des points de confluence le plus importants entre l'analyse de Barthes et de Goldmann : l'imaginaire de la lumière sombre est constamment mobilisée pour rendre compte de quelque chose que les deux auteurs sentent comme essentiel à la tragédie. Le dialogue entre les deux auteurs va plus loin que ce que les citations peuvent laisser apercevoir. On peut, par exemple, relever des passages dans lesquels, bien que Goldmann ne soit pas expressément cité, son influence se fait sentir. Dans *Le Dieu caché*, le dieu à qui s'adresse Phèdre a un double visage : il est Vénus puisqu'il est l'idéal de réalisation de la passion, mais il est aussi le Soleil dès lors qu'il figure sa gloire⁵. Pour Barthes, cependant, la divinité ne peut apparaître dans la pièce que comme une tautologie. C'est pour opposer sa vision à celle de Goldmann qu'il, dans une allusion assez claire pour ceux qui connaissent l'œuvre du critique marxiste, affirme : « Car le mot est indestructible : la divinité cachée de *Phèdre* n'est pas Vénus, ni le Soleil : c'est ce Dieu "formidable aux parjures", dont le temple se dresse aux portes de Trézène, entouré de tombeaux des ancêtres, et devant lequel Hippolyte va mourir »⁶. Barthes fait ici référence à la deuxième scène du dernier acte de la pièce, où

¹ Réf. Néc.

² Ref. néc.

³ Réf. Néc.

⁴ Réf. Néc ;

⁵ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 422-423.

⁶ Réf. Néc.

Hippolyte propose à Aricie de fuir avec lui et de se marier dans ce temple qui doué des pouvoirs terribles : le perfide y est immédiatement châtié¹.

Or, si Barthes sent la nécessité de remplacer le dieu de Goldmann par une autre divinité cachée, c'est parce que ces lectures sont, sous certains aspects, solidaires : elles travaillent avec un même imaginaire de la lumière et de l'invisibilité. La différence entre les deux interprétations réside dans le type de méthode que chacun a adoptée : Goldmann cherche dans les tragédies de Racine une signification humaine, qui offre aux spectateurs un certain modèle éthique valable pour tous. La divinité doit répondre à l'exigence dialectique d'être, à la fois, immanente à la pièce et extérieur à elle. Elle ne peut, donc, avoir une fonction qui serait exclusive à la tragédie. L'analyse de Barthes, par contre, a besoin de penser la tragédie comme un système clos : c'est seulement parce que l'univers racinien est tragique que le parjure devient un péché mortel. Cependant, les deux auteurs se rejoignent dans un même besoin rhétorique.

Goldmann commence son analyse par l'affirmation que la clef de *Phèdre* n'est autre chose que le paradoxe et l'affirmation des valeurs humaines². Or, cela revient à dire que la pièce se tient entre le paradoxe et la tautologie : il cite un passage *Des Ames et des Formes*, de Lukács, où le problème de la tragédie devient celui des degrés de l'être : l'être y est pourvu d'un jugement de valeur : plus un être est parfait et correspond à l'idée de l'être, plus il est³. On reconnaît ici le geste tautologique, qui, on le sait, consiste à introduire une différence dans l'identité d'un objet pour le ramener à lui-même. Phèdre n'est pas, ainsi, un personnage comme les autres : Goldmann affirme que sa présence scénique est tellement forte qu'elle dévalue toutes les autres. Son être s'impose comme un signifiant tellement saturé qu'il ne peut

¹ « Aux portes de Trézène, et parmi ces tombeaux, / Des princes de ma race antiques sépultures, / Est un temple formidable aux parjures. / C'est là que les mortels n'osent jurer en vain:/ Le perfide y reçoit un châtiment soudain ;/ Et craignant d'y trouver la mort inévitable, / Le mensonge n'a point de frein plus redoutable. » RACINE, Jean, *Phèdre*, in : *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 794-795, acte V, scène III.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 421.

³ LUKACS, Georg, *L'Âme et les Formes*, cité par GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 421-422. Le lecteur aura reconnu ici une problématique qui est très proche de celle de Heidegger, avec une séparation des modes d'existence. Pour Goldmann, l'ontologie était un des problèmes fondamentaux du jeune Lukács. Il affirme que *l'Être et le Temps* est une réponse à *l'Histoire et Conscience de classe*. Cette hypothèse peut paraître étrange aujourd'hui, vu l'importance que le deuxième ouvrage a pu prendre pour la pensée philosophique aujourd'hui. On peut même penser qu'il s'agit d'un projet de valorisation des travaux du jeune Lukács. Mais il faut se rappeler que, au contraire, à l'époque où Goldmann développait ses idées, la renommée de Heidegger était loin d'être celle qu'il connaîtra par la suite. Même si cette hypothèse semble être invérifiable, il est vrai que l'influence de Lukács à l'époque de la parution de *l'Être et le Temps* était considérable. Goldmann s'efforce de montrer qu'elle l'était encore davantage dans le milieu où circulait Heidegger. Voir, à ce sujet, GOLDMANN, Lucien, *Lukács et Heidegger*, Denoël/Gonthier, 1973.

avoir pour signifié autre chose que son propre nom. On est ici dans le mouvement qu'à décrit Lacan à propos de la tautologie : « le signifiant tombe au signe »¹.

Goldmann, on le sait, retrace un cheminement pour Racine qui fait en sorte que l'auteur hésite entre les trois positions possibles du jansénisme². Le seul moment où le tragédien se rapprochera de l'attitude paradoxale de Pascal dans les *Pensées*, toutefois, sera dans *Phèdre*. Il est étrange, toutefois, que Goldmann n'attire pas l'attention du lecteur vers les différences essentielles qui existent entre les *Pensées* et *Phèdre* : l'argument de Goldmann consiste à dire que Phèdre est, comme Pascal, un personnage paradoxal parce qu'elle exige la réunion des valeurs inconciliables. Cependant, chez *Phèdre*, cette position consiste dans une erreur : elle croit, pour un instant, que cette réunion est possible dans le monde, et déclare son amour pour Hippolyte. Or, pour Pascal, il ne s'agit pas d'envisager une telle réconciliation : son paradoxe n'est pas dialectique dans le sens où il remet le dépassement des oppositions à une pensée touchée par la grâce que tragique en tant que tel ne peut pas atteindre. En plus, dès que Phèdre s'aperçoit de son erreur, au lieu de chercher cette attitude paradoxale, elle finit par supprimer simplement un des pôles de la contradiction, et revient à la position extrémiste qui consiste à simplement refuser le monde. De la sorte, elle n'adopte jamais vraiment le « refus intramondain du monde » que, pour Goldmann, est la seule attitude cohérente pour la vision tragique. Cela ne vaut pas à dire, cependant, que l'auteur n'était pas conscient de cette disparité : il identifie les pièces de Racine soit au courant extrémiste, soit au courant modéré du jansénisme. Dans la mesure où *Phèdre* est le récit de l'échec de l'expérience modérée, puisqu'il apparaît comme réflexion sur l'espoir déçu de conciliation avec le monde, il ne se rattache pas, dans point de vue strictement biographique à Pascal, puisque, pour le critique, les rapports de Racine avec le jansénisme se font exclusivement à partir de ces deux courants. La préface et la dernière réplique de la pièce adopteraient, d'ailleurs, directement la position de ce courant, une fois qu'elles expriment un besoin pédagogique qui est vu par Goldmann comme l'espoir d'une action positive sur le monde³. Il n'empêche que, pour toutes les différences qui existent entre les *Pensées* et *Phèdre*, l'auteur ne les compare que pour faire apparaître dans quelle mesure elles sont homologues.

Phèdre, ce personnage d'une présence tellement puissante qu'elle s'épuise dans sa simple apparition, n'est plus proche de son propre être que dans la mesure où il s'en éloigne.

¹ Chercher cette citation dans Žižek *Living on the end of times*, chapitre Les non-dupes errent

² Voir *supra*, 228-230.

³ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, pp. 416-421.

Goldmann dit que, si le personnage pouvait être décrit en des termes purement théologiques, la figure qu'elle incarnerait serait celle du juste pêcheur¹ : elle cherche sans cesse la réalisation de ses valeurs sans que cette recherche puisse être récompensée. Ainsi, Phèdre apparaît pour la première fois dans le texte sous un soleil qui l'éblouit². Or, Phèdre sait qu'elle ne peut pas être à la hauteur des exigences divines, elle ne peut pas réunir les deux contraires de la passion et du respect de sa personne. C'est pour cela que le regard de la divinité est insupportable, et qu'elle doit se laisser mourir. Cependant, avec les nouvelles de la mort de Thésée, un espoir s'ouvre à elle : poussée par Œnone (qui, en tant que personnage non-tragique, n'arrive pas à comprendre que la seule chose qui anime Phèdre, c'est la possibilité de vivre le paradoxe, alors qu'elle ne pense qu'au compromis), elle pense pouvoir être la fille de Minos *et* de Pasiphaé.

Mais c'est cet espoir qui la perd : contrairement à Junie et Titus, Phèdre commet *la* faute, le seul crime inexpiable, le seul pêché absolu pour la conscience tragique : elle agit dans le monde, elle croit à la conciliation des contraires tout de suite, et ne remet pas à plus tard le dépassement dans la totalité : elle croit que Vénus et le Soleil peuvent se réunir et devenir une seule divinité, ou, plutôt, que ces deux dieux peuvent devenir un seul sans pourtant qu'ils cessent d'être différents. C'est pour cela que, entre tous les personnages tragiques, Phèdre elle la seule qui soit véritablement coupable. En voulant réunir les contraires dans le monde, elle poursuit l'impensable : sans le savoir, certes (mais, pour l'univers tragique, le manque de lucidité est la faute la plus grave qui soit) elle entend les conseils d'Œnone. Elle accepte, pour un moment, d'être la fille de Minos *ou* de Pasiphaé. Le « et » tragique est terrible, parce qu'il condamne le héros, mais le « ou » dramatique l'est encore plus, parce qu'il signifie sa déchéance : Phèdre trahit son essence et accepte d'être signifiée par un seul nom. Elle perd, ainsi, son caractère tragique et passe en-deçà de son propre être. Le « ou » n'est pas la mort, mais la présence dans le monde dans ce qu'elle a de plus indigne, de plus inessentiel. C'est une mort qui ne s'assume pas, refuse de quitter la scène et la pourrit de part en part :

« Lorsque, au nom de ce monde, Thésée prend encore une fois la parole pour énoncer la morale de l'ordre établi, les acteurs hésitent parfois à jouer ce texte, qui

¹ *Id.*, p. 421.

² *Id.*, p. 429.

consiste dans un passage abrupt de la tragédie à ce qui, en soi, serait un drame, mais si près de l'univers tragique confine à la comédie et à la farce.

Ce texte est nécessaire, cependant, pour éviter tout malentendu et pour rappeler au spectateur que, pour les yeux essentiels de la divinité, le cadavre n'est pas derrière la scène, là où se trouve le corps de Phèdre, mais sur le devant, dans la personne du roi qui va régner et gouverner l'Etat »¹.

Il ne faut pas, certes, essayer de diminuer tout l'écart qui sépare les analyses de Barthes et de Goldmann. Pour ce dernier, la notion de « secret » dans une tragédie n'a aucun sens : dès lors que l'homme tragique exprime sa volonté est d'emblée claire aux yeux de l'homme et de la divinité et caché aux yeux du monde, puisque les premiers se caractérisent par la lucidité et la vision et le second se caractérise par son aveuglement. Phèdre n'a rien à cacher simplement parce que le monde ne la voit pas. Cependant, l'objectif de la lecture que l'on propose n'est pas de dire que les deux textes coïncideraient point par point, mais plutôt de faire apparaître qu'ils ont ceci en commun : les auteurs partagent un même imaginaire et un geste rhétorique (qui suit un cheminement, qui, s'il est inversé, n'en est pas moins homologue). Le monde n'est un cadavre que parce qu'il est mis sous les yeux du Soleil : la lumière est toujours vu comme une agression. Mais il est cadavre aussi parce qu'il est écartelé : il ne soutient pas le poids du paradoxe et s'éclate en mille morceaux : « Impassible, le Soleil, dieu muet, continuera à briller sur un monde trop réel pour qu'il le voit »². Ce qui est rapproché au monde c'est, donc, son trop de réalité : la seule issue possible pour Phèdre est, dès lors, de faire un pas vers l'irréalité. En prenant le poison et se tuant, Phèdre fait cesser l'outrage : non pas, évidemment, l'outrage fait à Thésée, mais l'outrage qu'elle fait au Soleil en se laissant voir dans sa présence à Thésée. En se dérochant à cette lumière, elle sort du récit, entre dans le temps circulaire (que Barthes aurait appelé tautologique) de la tragédie. Cela n'est pas suffisant pour savoir, certes, si Phèdre a retrouvé la compagnie de Minos et de Phaéon, mais c'est cette incertitude même qui fait en sorte qu'elle retrouve son être paradoxal : elle est et n'est pas sauvée.

Or, pour Barthes, le moment de la mort est celui où la plénitude du discours est finalement atteinte. Cette pureté n'est pas, cependant, quelque chose qui se fait aux dépens du personnage : finalement, il y a un accord entre une Phèdre mourante et une Phèdre disant sa

¹ *Id.*, p. 440.

² *Id.*, p. 439.

mort. Le discours qui sort d'elle est, ainsi, comme une nappe lente et pure, comme la mort qui se glisse à son intérieur¹. Le texte de Barthes est moins clair que celui de Goldmann et laisse place à deux interprétations contradictoires. Comment comprendre le mouvement de cette nappe ? La lecture la plus évidente consisterait en affirmer que cette figure de la lumière noire abandonne sa part d'ombre pour se transformer dans un pur être de lumière : si, comme l'auteur l'affirme, elle absout dieu en donnant au caractère formel de sa faute une substance (puisque l'on ne peut pas punir une simple apparence), alors elle entre en accord avec lui et ne gêne plus l'ordre des choses avec son paradoxe. Cependant, une autre lecture rend compte d'autres éléments textuels : si Phèdre remplit sa faute, c'est parce que cette existence toute noir de la culpabilité continue à exister en elle. Cela semble être confirmé par l'image que Barthes emploie : la nappe n'est pas seulement le discours qui elle prononce, mais aussi la mort qui la remplit. Si Phèdre sublime la tragédie, ce n'est pas parce qu'elle aurait, ainsi, réussi à se défaire de Minos et à devenir Pasiphaé, mais parce qu'elle peut réaliser le « et » qui la déchirait : le poison noir qui coule dans ses veines est l'équivalent parfait de la lumière qui sort de sa bouche. Absoudre dieu, ce n'est pas se joindre à lui, mais plutôt assumer la distance qui les sépare par sa propre noirceur.

Les deux analyses se rejoignent, donc, dans le destin équivoque de Phèdre : elle retrouve son essence, mais cette essence est, en même temps, un déchirement. Or, c'est le paradoxe que l'on retrouve dans l'image du dieu caché : il s'agit d'une divinité terrible parce qu'elle est partout *et* elle est caché, elle est le paradoxe qui est au-delà du paradoxe parce qu'elle ne perd pas sa propre essence. Le dieu caché est une image que l'on pourrait décrire par une figure que la rhétorique ne reconnaît pas, et qui a partie liée avec le paradoxe et la tautologie : il est, en cet être absolu qui ne cesse pas d'être quelque chose de différent de lui-même. On ne peut pas dire, qui, comme dans la tautologie, il y aurait une différence *dans* l'identité, mais il n'est pas non plus différence *et* identité, comme dans le paradoxe. Pour le décrire, il faudrait penser à un décentrement, qui est ce mouvement qui peut passer du centre aux marges comme il peut passer des marges au centre, de sorte que l'on ne puisse jamais l'arrêter pour le repérer avec certitude dans un lieu défini.

Finalement, on ne trouvera pas de termes aussi exacts pour décrire la critique de Goldmann que ceux qui ont été utilisés par Herbert Marcuse dans un bref témoignage sur son ami :

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit., p. 154.

« The book [*Le Dieu caché*] has been criticised on the ground that it shows an excess of sociological imagination, that Goldmann constructs too freely, etc. I would answer by paraphrasing Adorno's statement on psychoanalysis: that only its exaggerations are true. For it is the extreme point which illuminates the hidden impulses and dimensions of the work. »¹

Effectivement, le paradoxe qu'utilise Marcuse décrit très précisément *Le Dieu caché* : c'est dans la mesure où l'auteur exagère, là où, en principe, il devrait perdre le contact avec la réalité, que l'on finit par s'approcher de ce que l'on pourrait appeler une critique qui nous parle encore, qui serait encore pertinente aujourd'hui. C'est parce qu'elle joue, de manière très ambiguë, avec quelque chose qui serait de l'ordre de deux extrémités qu'elle nous offre une lecture séduisante. Entre ce qui éclaire et ce qui se cache, entre la hauteur et la profondeur, l'œuvre de Goldmann est comme cet homme pascalien qui cherche à toucher les deux extrémités et tout ce qu'elles contiennent en même temps.

C'est ce que l'on pourrait appeler la fragilité de son écriture. L'expression peut paraître étrange : Goldmann écrivait avec beaucoup d'emphase, mettant souvent en italique des expressions qui étaient d'elles-mêmes assez fortes pour ne pas en avoir besoin. Mais cette force apparaît souvent comme une prise de risque : c'est parce que l'exagération est un type de pensée extrêmement fragile qu'elle a besoin de tout le poids de l'écriture goldmannienne pour la fabriquer. En pariant sur l'avenir de l'homme, il accepte d'œuvrer pour son accomplissement, sans pouvoir cependant affirmer avec certitude que cet avenir se réalisera vraiment - ce qui revient à accepter la possibilité de l'échec². Son rejet du positivisme se lit, donc, dans ses phrases : en refusant de se cacher derrière un alibi scientifique, il expose son écriture et sa pensée à l'échec.

Ajouter un paragraphe dans la tautologie pour parler du « dans » comme je parle du « et » dans le paradoxe (ou mieux encore, faire plutôt cela dans l'introduction de la deuxième partie, qui est encore à écrire).

¹ « Le livre [*Le Dieu caché*] a été critiqué à cause de son excès d'imagination sociologique, par le fait qu'il conçoit trop librement, etc. Je réponds en paraphrasant l'affirmation d'Adorno sur la psychanalyse : seulement ses exagérations sont vraies. Effectivement, c'est le point le plus extrême qui illumine les pulsions cachées et la richesse de l'œuvre. » [notre traduction] MARCUSE, Herbert, « Some general remarks on Lucien Goldmann », in : DUVIGNAUD, Jean, GAILLARD, Françoise, GOLDMANN, Annie et al., *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 51.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, op. cit.*, p. 102.

Goldmann et Blanchot. Etre sur l'épaule des géants : un panoptisme qui se cache ?
Finir le texte par la fragilité de l'écriture goldmannienne, ou faire ça plutôt dans le chapitre
antérieur ?

2.4 Un « je » chimiste

La Gastrosophie du langage

Dans les remarques méthodiques qui introduisent les *Essais Critiques*, Roland Barthes développe une théorie sur le rôle du « je » dans la littérature et dans la critique. Jakobson avait remarqué que, de tous les pronoms, le « je » est le dernier à être maîtrisé par l'enfant et le premier à être perdu par l'aphasique. Avec ce pronom, une confusion de deux ordres différents s'installe dans la langue ; le message « chevauche » le code, car il indique quelque chose qui existe (la personne qui parle) tout en fonctionnant comme un marqueur (puisque ce n'est que celui qui prend la parole qui dit « je »). Or, selon Barthes, l'écrivain est dans une position analogue à celle de l'enfant, puisque, dans l'écriture, la première personne est toujours source d'embarras. Pour résoudre ce problème, il finit par remplacer son « je » par une infinité de personnages, transformant ainsi l'indice de la première personne dans un signe pur : le « il ». Le critique littéraire, inversement, se trouve plus proche de l'aphasique : ne pouvant pas, comme l'écrivain, convertir le « je » en signe, il ne le manifeste que dans un discontinu présent dans tout discours critique.

On exagère à peine si on disait que le « je » du critique est, pour Barthes, un parasite, puisqu'il n'arrive à s'affirmer qu'en faisant croire que c'est quelqu'un d'autre qui parle à sa place : « Ce qui marque la critique, c'est donc une pratique secrète de l'indirect, l'indirect doit s'arbitrer ici sous les figures mêmes du direct, de la transitivité, du discours sur autrui »¹. Certes, le critique est tenu à une cohérence pour que ses lecteurs puissent accepter la validité de ses thèses, mais il reste toujours l'envie que « cette pure validité comme le signe même de son existence »². Or, justement, ces lecteurs, dans la mesure où ils ne testent que la validité des propos de l'auteur, tombent dans son leurre, puisqu'ils acceptent le texte sans se poser des questions sur ce qui l'a motivé. Naïvement, ils se laissent imprégner par une subjectivité qui s'invite chez eux sans dire son nom.

Si l'on évoque l'image du parasite, c'est parce que, même si elle n'a pas été employée expressément dans ce texte, c'est parce qu'elle revient souvent sous la plume de Barthes et elle semble indiquer un mouvement rhétorique qu'il s'agira d'examiner ici. Pour qu'une

¹ P. 282

² *Id.*

image agisse sur le texte, il n'est pas besoin que son nom y soit indiquée : on a vu comment l'identification de l'image à un substantif peut être trompeuse. Il suffit que l'on puisse repérer les gestes qui y sont généralement associés. Tout comme la rhétorique est d'autant plus efficace qu'elle se cache, la force de l'image apparaît précisément lorsqu'elle ne se donne pas en tant que telle. Cependant, on pourrait objecter qu'une telle démarche finit par greffer à l'écriture du critique quelque chose qui n'appartiendrait, en fait, qu'à la méthode que l'on utilise ici : on risque, ainsi, le reproche de l'« esprit de système » que la critique universitaire a souvent fait aux écrits de Barthes. Jusqu'à un certain point, cela est inévitable : on ne pourrait pas affirmer en même temps que toute nouvelle critique est une nouvelle écriture et revendiquer que ce travail serait une exception à la règle, comme si, par un miracle quelconque, on serait doté de la capacité de suivre le cheminement des textes eux-mêmes en toute objectivité. Certes, lorsque l'on affirme cela, on n'est pas en train de défendre une lecture qui soit de part en part subjective, qui accepterait de dire « je » comme si ce pronom pouvait être utilisé de manière univoque. Cela ne reviendrait, en effet, qu'à créer un autre type de fiction aussi peu crédible que celle d'une lecture « objective » : par un tour de passe-passe rhétorique, on remplacerait la certitude inébranlable du texte-objet par celle de l'allègre assurance d'un « je », trop solide pour qu'il soit doué d'une vraisemblance effective. Finalement, la seule attitude cohérente que l'on peut adopter ici, c'est celle de l'erreur assurée : on tente d'opérer une lecture aussi attentive que possible, en s'abandonnant à une interprétation qui, comme celle de Lucien Goldmann, tente de tout comprendre. Mais cette lecture ne doit pas oublier, par contre, qu'elle est vouée à l'échec. C'est seulement à partir de l'erreur que quelque chose comme une écriture critique peut être conçue. Ainsi, si, au cours de ce travail, on a repéré de nombreuses incompréhensions et dans les auteurs cités, ce n'est certainement pas pour dire qu'il y aurait un texte objectif que ces auteurs auraient manqué : il y a, effectivement, plusieurs manières de se tromper sur un texte, mais aucune façon de le lire correctement.

La caution qui peut, ainsi, autoriser que l'on parle d'un parasitage du « je » dans le discours critique se trouve dans d'autres textes de Barthes, où l'imaginaire semble suivre les mêmes règles. Ainsi, pour le critique, l'image du parasite sert à décrire l'écriture de Jules Michelet : « [...] la moralité micheletiste [...] constitue l'Histoire comme une onctuosité délicieuse, bien plus, essentielle, puisque c'est dans la chaleur de cette Histoire close et pleine

que Michelet va disposer, comme un parasite intelligent, son propre organisme »¹. D'autres exemples, s'ils ne mettent pas le « je » de l'auteur en question, décrivent un mouvement similaire. On épargnera au lecteur une liste exhaustive de nombreuses fois où cette image apparaît. Ainsi, dans *Mythologies*, l'auteur décrit le mythe comme une forme parasite : tout en étant distinct du « langage objet », le métalangage mythologique l'appauvrit en le vidant de son signifié original. Il utilise son corps entier comme simple signifiant, en le mutilant pour greffer sur lui un signifié qu'il n'avait pas au départ : dans le sens, une signification est déjà construite, qui pourrait fort bien se suffire à elle-même, si le mythe ne la saisissait et n'en faisait tout d'un coup une forme vide, parasite »². Dans les *Essais critiques* eux-mêmes, on trouve plusieurs exemples, qui décrivent tous des mouvements apparentés aux autres passages cités. Ainsi, dans l'article « Littérature et Signification », l'auteur décrit le caractère mythologique de la littérature de la façon suivante : « structurellement, la littérature n'est qu'un objet parasite du langage ; lorsque vous lisez un roman, vous ne consommez pas *d'abord* le signifié « roman » ; l'idée de la littérature (ou d'autres thèmes qui en dépendent) n'est pas le message que vous recevez ; c'est un signifié que vous accueillez *en plus*, marginalement [...] »³. On pourrait penser aussi au passage déjà cité du *Système de la mode*, où le dieu caché qu'est le signifié de la Mode, sans avoir de signifiant propre, domine tout le système et impose, tel un dieu caché, sa loi à tout le système⁴.

Dans ces trois derniers exemples, on peut repérer des caractéristiques en commun. D'abord, le parasite apparaît comme ce qui est dans une position à la fois intérieure et extérieure au signe : la littérature, la Mode et le mythe ne sont pas une partie nécessaire des signes auxquels ils se greffent, mais, une fois qu'ils s'y installent, leurs signifiés contaminent tout le signe. Ensuite, le parasite est ce qui se cache dans le corps du signe : sa présence imposante a vocation à passer inaperçue : si la Mode, par exemple, tyrannise le discours de mode, c'est parce qu'elle est partout et ne s'oppose, ainsi, à rien : elle ne peut pas faire, de la sorte, objet d'une analyse sémiologique. Finalement, le parasite est ce qui se naturalise dans le signe : sa position dominante envers le signe fait en sorte qu'il puisse simuler une espèce d'effet de réel. Ainsi, tout se passe comme si ce parasite était quelque chose de nécessaire. Or, il n'est nullement besoin de littérature pour lire un roman : l'idée de littérature peut apparaître

¹ P. 317

² BARTHES, Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 831.

³ BARTHES, Roland, « Littérature et Signification », in : *Essais critiques*, op. cit., p. 512.

⁴ Voir *supra*, p. 271 et BARTHES, Roland, *Système de la mode*, op. cit., p. 941

au lecteur comme quelque chose qui découle du texte lui-même sans qu'il suspecte l'historicité de ce signifié.

Cependant, des trois caractéristiques énoncées, une, cependant, semble être absente des rapports entre le parasite et le « je ». Effectivement, lorsqu'on lit le texte, on a l'impression que, loin d'apparaître comme quelque chose de nécessaire à la critique barthésienne et à l'histoire micheletiste, le « je » serait constamment menacé par elles. En effet, qui défendait, dans l'époque étudiée, que la critique littéraire est aussi subjective que la littérature elle-même ? Lorsque Barthes affirme que le « je » a une place dans la critique littéraire, il est conscient de quelle manière cette approximation de l'analyse avec l'objet analysé est loin d'être acceptée comme une évidence pour les lecteurs contemporains. Ainsi, on pourrait dire que, loin de renforcer une idée vue comme « naturelle », la préface des *Essais critiques* devrait être comprise comme un texte qui annonce une découverte : tout comme Jakobson a pu montrer que, loin d'être spontané, l'utilisation du pronom « je » relève d'un long apprentissage, qui est, de surcroît, très fragile (puisque l'aphasie l'attaque en premier), Barthes affirmerait que, au lieu de concevoir l'auteur comme un être essentiellement subjectif, forcé, donc, d'établir une surveillance pour empêcher que le moi envahisse toute l'analyse, le travail du critique serait de trouver une place pour un « je » qui, autrement, pourrait être facilement éjecté du texte si l'on n'y prenait garde.

Cependant, à y regarder de plus près, on se rend compte que cette fragilité du « je » est fait partie d'un geste qu'il faut regarder attentivement. Barthes évoque l'exemple de quelqu'un qui doit écrire une lettre à un ami qui vient de perdre un être cher. Or, c'est la langue elle-même qui le contraindrait, dans ce cas, à chercher une certaine originalité : effectivement, s'il se contentait d'écrire simplement « mes condoléances », l'effet de la phrase serait l'inverse de celui qui est recherché, et la lettre échouerait dans son rôle de communication. Ainsi, pour que ce message puisse se transmettre, il est nécessaire de le varier. S'il veut véhiculer sa peine, il est, comme l'écrivain, condamné à un langage indirect. Dans cet exemple, on voit comment, en feignant de montrer le « je » comme une construction de la langue, il le naturalise par une voie détournée. Lorsqu'il écrit, par exemple, que « l'originalité est le prix dont il faut payer l'espoir d'être accueilli (et non seulement compris) de qui vous lit »¹, Barthes utilise un procédé rhétorique assez connu : il feint de lutter contre le « je » pour écrire un message qui ne serait pas gâché par le parasite encombrant de la

¹ BARTHES, Roland, *Essais critiques*, op. cit., p. 277.

subjectivité, mais échoue. Or, cet échec ne peut signifier que le « je » est inéluctable ; il se trouve, donc, renforcé. L'auteur feint, ainsi, de vouloir tenir le « je » à l'écart pour mieux affirmer sa nécessité : l'originalité n'est pas le prix qu'il faut payer pour être compris, elle est bien le projet dont l'auteur essaie de s'approcher tout en faisant semblant de vouloir s'en éloigner.

Inversement, lorsque Barthes déduit l'utilisation du « je » dans l'écriture à partir de son utilisation linguistique, c'est la difficulté même de son apprentissage et sa vulnérabilité à l'aphasie qui fait en sorte que le sujet soit renforcé. Effectivement, pourquoi l'enfant se donnerait tant de mal pour maîtriser le pronom si son existence n'était quelque chose d'essentiel pour la langue ? Pareillement, l'écrivain ne s'efforcerait pas d'abriter le « je » dans l'écriture si, malgré son caractère problématique, la première personne n'était pas quelque chose d'essentiel¹.

Tout se passe comme si Barthes voulait fonder toute écriture à partir du « je », comme si la subjectivité était son origine inéluctable. Or, c'est bien d'« originalité » que traite la préface de Barthes : être original, ce n'est pas seulement être différent, mais aussi être attentif à ce qui constitue la source des choses. Effectivement, lorsque l'auteur prend comme exemple la personne qui écrit une lettre de condoléances, tout son effort peut se résumer à un sentiment essentiel, qui ne peut pas être esquivé : la peine. On l'a vu, la critique de Barthes, contrairement ce que l'on pouvait croire, même lorsqu'elle se revendique de la méthode structuraliste, met souvent un noyau au centre de la structure, alors que le concept même de structure n'admet pas plus un centre qu'elle n'a de finalité. Mais l'écriture de Barthes est constituée de telle manière qu'elle a besoin d'une source mais ne peut pas supporter que les eaux courent vers la mer. Dans le structuralisme, ce qui intéresse Barthes c'est la combinatoire, c'est-à-dire, les infinies possibilités de dérivation qui partent des éléments simples pour arriver à quelque chose de complexe. Ainsi, lorsque l'on écrit une lettre de condoléances, il ne s'agit pas de faire que le sentiment que l'on éprouve puisse être parfaitement exprimé par le langage, mais d'agir sur la langue pour produire une variation sur un thème. S'il y avait une façon de dire simplement et directement la peine que l'on éprouve, non seulement, on l'a vu, la langue s'effacerait derrière son contenu, mais aussi elle

¹ Bruno Clément décrit un geste rhétorique similaire dans l'écriture de Beckett : en essayant, par exemple, de ne plus se poser des questions, les « narrateurs » beckettien constatent l'impossibilité de s'en libérer. Voir CLEMENT, Bruno, « Questions », in : *L'Œuvre sans qualités*, op. cit., pp. 37-56.

s'accomplirait : l'imaginaire barthésien n'est pas celui du voyage ni du destin, mais bien celui d'une chimie qui crée une substance savoureuse à partir de quelque chose de différent d'elle.

Pour comprendre comment un langage peut être substantiel, il faut d'abord examiner la façon dont l'imaginaire linguistique s'organise habituellement. L'exemple qu'utilise Barthes est, en ce sens, significatif : effectivement, c'est à l'image de la missive que Jakobson a recours pour décrire la communication. Or, lorsque le linguiste tente de cartographier la langue (c'est métaphore qu'il utilise)¹, pour rendre sa théorie opérante, qui consiste, comme on le sait, de dire que la communication se compose d'un destinataire, d'un message et d'un destinataire, il doit placer le message dans le centre de son schéma visuel. Des trois fonctions qui mettent l'accent sur chacun de ses éléments, c'est la fonction poétique, liée au message lui-même, qui se constitue en tant que thème principal de l'article. Or, dans la préface des *Essais critiques*, Barthes n'utilise l'image de la missive que pour s'opposer implicitement à la communication jakobsonienne. Il déplace, ainsi, l'ordre des priorités en mettant le destinataire au centre des préoccupations (le message doit servir à dire son sentiment). Or, contrairement à ce que l'on puisse imaginer, cela ne rend pas la fonction émotive qui lui est liée plus importante que la fonction poétique. C'est un brouillage des deux instances qu'il opère : Il n'y a pas de fonction poétique dans la littérature simplement parce que l'exactitude du désir ne peut être exprimée que par une variation du message lui-même. Paradoxalement, pour centrer le message dans le destinataire, la seule expressivité possible ne consiste pas rendre emphatique tout ce qui est subjectif dans la langue, mais plutôt de faire un travail poétique sur le langage qui, finalement, *cache* le « je » qui est à son origine. C'est, ainsi, l'image du vaisseau Argo qui, mieux que celle de la missive, va signifier la manière dont Barthes conçoit l'écriture :

« L'affectivité est banale ou, si l'on veut, typique, et ceci commande tout l'être de la littérature, car si le désir d'écrire n'est que la constellation de quelques figures obstinées, il n'est laissé à l'écrivain qu'une activité de variation et de combinaison : il n'y a jamais de créateurs, rien que des combineurs, et la littérature est semblable au vaisseau Argo : le vaisseau Argo ne comportait – dans sa longue histoire – aucune création, rien que des combinaisons ; accolée à une

¹ JAKOBSON, Roman, « Linguistique et Poétique », *op. cit.*, p. 209.

fonction immobile, chaque pièce était cependant infiniment renouvelée, sans que l'ensemble ne cessât jamais d'être le vaisseau d'Argo »¹.

Il ne faut pas, évidemment, accepter naïvement les mouvements rhétoriques de Barthes et affirmer, avec lui, que l'écriture naît de l'affectivité, comme si cette affectivité n'était pas d'emblée signifiée par une langue dès son départ. On a vu, avec Goldmann, qu'il est possible de penser l'écriture critique sans que la subjectivité de l'auteur intervienne. Ce qui est intéressant, toutefois, c'est de voir l'effet que cette conception de la subjectivité a dans le type d'écriture que Barthes développe. Effectivement, la subjectivité n'est importante que dans la mesure où elle s'efface. Ainsi, lorsque l'auteur utilise l'image du vaisseau Argo, c'est l'agent de la combinatoire qui disparaît : tout se passe comme si le bateau se réarrangeait de lui-même, sans l'intervention d'un opérateur. A partir de ce moment, la littérature acquiert une épaisseur qui ne doit plus rien à la subjectivité qui était à l'origine. Ainsi, lorsque Barthes dit qu'un lecteur « consomme »² la littérature, c'est parce que la littérature a subi un processus qui a fait en sorte qu'elle devienne aussi substantielle que n'importe quel autre produit. Certes, dans le passage cité, il s'agit d'une critique que Barthes fait au type de lecture du roman que l'on fait habituellement. Mais, dans l'écriture barthésienne, les images et les figures sont rarement dotées d'une valeur univoque : on a vu que, même la tautologie, qui apparaît souvent dans son œuvre comme un déni d'écriture et de réflexion, peut devenir positive³. Ainsi, Michelet se nourrit de son propre texte et le consomme comme une substance.

Cependant, dans ce passage de l'affectivité banale à la langue substantielle, quelque chose se perd. C'est le caractère négatif de l'image du vaisseau Argo. Effectivement, une des caractéristiques de cet objet, c'est son indépendance : son identité demeure inchangée alors même que son corps a été entièrement modifié, et qu'aucune trace de ce qui le composait à l'origine n'est restée. Mais le sentiment de perte persiste : la littérature trahit, finalement, le sujet qui l'a créé en éliminant l'affectivité qui avait motivé sa construction. C'est ainsi que l'auteur évoque l'image d'Orphée. Contrairement à Mauron, cependant, les rapports entre Orphée et la littérature ne sont pas liés à sa capacité de remonter des enfers pour ramener les pulsions de l'inconscient à la surface. En fait, c'est son rapport avec Eurydice qui intéresse Barthes. Orphée ne peut faire autrement qu'ignorer ce qu'il est venu chercher : il ne peut pas

¹ BARTHES, Roland, *Essais critiques*, op. cit., p. 278. Tiphaine Samoyault donne une interprétation psychologique de cette image. Voir *supra*, p. 104 et SAMOYAULT, Tiphaine, *Roland Barthes*, op. cit., p. 61.

² BARTHES, Roland, « Littérature et Signification », in : *Essais critiques*, op. cit., p. 512 et *supra*, p. 321.

³ Voir *supra*, 236-237.

voir ce qu'il aime, comme la littérature, qui doit se détourner du sentiment qu'elle devrait exprimer¹.

Or, ce qui est intéressant dans ces images, c'est le mouvement qui fait en sorte que le « je », de centre des préoccupations de l'écrivain, finisse par se retrouver dans ses marges. Effectivement, si, d'abord, on pouvait dire que ce « je » devrait être ce qui est exprimé par le texte, le processus de combinatoire qu'est l'écriture finit par faire en sorte qu'il adopte la position du parasite : ne pouvant plus se penser en tant que noyau d'une œuvre, il se cache et consomme le texte de l'extérieur.

Ce type de geste qui définit l'espace du « je » dans le texte sera présent dans toute l'œuvre de Barthes. Ainsi, neuf années après la publication des *Essais critiques*, l'auteur parlera de l'écriture dans des termes comparables. Dans *Le Plaisir du texte*, il construit une réflexion autour de l'image du « babil ». Pour lui, le babil est une « écume du langage »². L'écume apparaît ici comme ce qui est dépourvu de consistance : le texte produit par le babil est donc quelque chose qui ne peut pas être consommé parce qu'il est dépourvu d'épaisseur. Ce manque d'épaisseur rend le texte superflu : l'écume est ce qui recouvre la substance qui l'a produite. Ainsi, le langage du babil n'est qu'une surface qui s'étend sur un besoin indifférencié d'écriture.

L'auteur utilise ici un mot emprunté à Charles Fourier : la gastrosophie est tout ce qui, dans l'utopie que Fourier dessine, est lié à la production, la conservation, la préparation et à la dégustation de la nourriture. Fourier veut opposer la « loi du ventre » (c'est la racine du mot « gastronomie ») au « savoir du ventre ». Cependant, cette philosophie de la nourriture n'est pas une connaissance dans le sens traditionnel du terme : Fourier la conçoit comme une sagesse. Elle invite non seulement à développer le goût, mais aussi à connaître les conditions de sa production, de sa conservation et de sa préparation. En plus, la gastrosophie s'occupe aussi de sa propre transmission : il s'agit d'un savoir éthique qui, pour les besoins de la communauté et de l'individu, travaille « à organiser la voracité générale »³. Or, pour Barthes, la demande du nourrisson est à l'opposé de la gastrosophie : en cherchant un mouvement de succion indifférenciée, son désir n'a pas d'adresse particulière. Le babil pourrait être décrit

¹ BARTHES, Roland, *Essais critiques*, op. cit., pp. 279-280.

² BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, in : *Œuvres complètes*, t. IV, op. cit., p. 220.

³ FOURRIER, Charles, « De la médecine naturelle ou Attrayante composée », in : *La Phalange, revue de la science sociale*, 1^{ère} série in-8, tome VII, 1848, p. 440, [en ligne], consulté le 19 février 2017, URL https://books.google.fr/books?id=fKsWAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

comme l'adresse coupé de son objet de désir parce qu'il ne désire rien de définit : ce que le babil sollicite, c'est la sollicitation même.

On voit, ainsi, comment l'image passe de la nourriture au texte pour définir ce dernier comme un objet particulier : le désir de l'écrivain peut annuler son écriture dans la mesure même où elle cherche à lui rester fidèle. Effectivement, le babil est cette transparence du langage dans laquelle la demande se présente dans sa nudité et le langage ne cherche pas à le modifier. Cependant, lorsque ce désir renonce à une expression directe et commence à faire un vrai travail de langage, il ne se présente plus en tant que tel : il peut présenter le texte comme quelque chose de consommable indépendamment de la subjectivité de celui qui l'a construit. De la sorte, le sujet semble se disséminer dans une pratique dans laquelle la production laisse sa trace mais ne se présente plus directement. Le désir en tant que tel n'est d'aucun secours pour sa propre satisfaction : il lui faut une certaine science du langage (que l'auteur compare au Kamasoutra)¹ pour qu'il puisse jouir de l'attention de son lecteur aux marges de l'œuvre qu'il a créée.

Ainsi, si le sujet peut être dit dans une position de décentrement par rapport à l'écriture, c'est parce qu'il a réussi un parcours qui transforme le texte dans un objet paradoxal. Si, d'un côté, le simple babil est la ruine du désir, c'est parce qu'il manque une pratique de l'indirect. Mais si, de l'autre, cette pratique conduit à la perte du sujet, elle le manquera également. Le plaisir est moins la jouissance de la perte que celle d'un sujet qui se sent perdre : « la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance »². Le plaisir du texte est goûté comme une machination sadienne : il est comme celui qui coupe la corde qui le pend au moment où il commence à jouir³.

Le geste barthésien peut être pensé comme ce plaisir du « et » : c'est le moment où le texte ne se situe plus quelque part, mais devient cette pratique de la perte. Tout se passe comme si la lecture n'avait pas d'autre but de se placer dans ce « et » qui cherche à jouir de ses propres marges, comme si elle ne pouvait vivre que d'une pratique des extrêmes.

Les Pays neutres

¹ BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 221.

² *Id.*, p. 222.

³ *Id.*, p. 221.

Les images qui témoignent d'une rhétorique du paradoxe ne sont, on le sait, liés à l'écriture critique. Cependant, l'usage de l'expression « écriture critique » peut se prêter à des équivoques : il serait difficile, en effet, de concevoir une écriture qui s'arrêterait aux portes de l'interprétation textuelle et qui cesserait d'agir lorsqu'elle tourne son regard vers d'autres objets. Mais, dans la mesure où c'est le statut d'objet textuel qui est mis en question dans ce travail, il serait difficile de défendre que, lorsqu'un texte s'occupe d'une œuvre, il ne ferait autre chose que parler de cette œuvre. En effet, dans ce cas, on serait en train d'affirmer qu'il serait possible de concevoir quelque chose comme une écriture pure, qui s'identifierait d'une façon tellement radicale à son objet qu'elle ne laisserait aucun reste. Or, on a tendance à considérer ce reste comme une parole latérale : tout se passe, comme si, à côté de l'analyse textuelle, un discours se développait sur d'autres sujets qui ne font que compléter un discours qui pourrait, en principe, se passer de lui. On réussirait, ainsi, à réintroduire dans l'écriture critique la distinction entre l'essentiel et l'accidentel, en créant une ligne de partage pour savoir ce qui, d'un côté, est lié à l'œuvre elle-même en tant qu'objet d'étude, et ce qui, de l'autre, est extérieur à elle. Or, on a vu comment ce partage est difficile à opérer. Dans tous les auteurs étudiés, il y a quelque chose qui est visé en même temps que l'œuvre, sans que l'on puisse dire cela est situé à l'intérieur ou à l'extérieur du texte. Goldmann lit l'avenir de la société dans les textes, puisque l'œuvre occupe une place extraordinaire qui la permet de faire partie de cette société et de s'en détacher en même temps : elle est ce que la société compose sans pour autant que l'on puisse dire qu'elle constitue son reflet ; sous bien des aspects, elle la dépasse et indique déjà ce qui pourrait être la pensée du futur. Chez Mauron, ce qui se dessine lorsqu'il dresse le portrait de l'inconscient des auteurs, c'est la possibilité même de l'art : la création est fragile parce qu'elle est un produit d'une division qui ne peut s'accomplir que dans l'unité¹.

Or, ce que Barthes vise quand il écrit sur les tragédies de Racine, c'est un certain imaginaire de la Grèce antique que l'on essaiera d'examiner. On pourrait dire, effectivement, que tout son intérêt pour le théâtre a partie liée avec une certaine image de cette époque historique. Dans un texte de 1965, intitulé *Témoignage sur le théâtre*, l'auteur raconte une expérience avec le théâtre qui le marqua et qui serait à l'origine de cet intérêt :

« Lorsque j'étais adolescent, dès quatorze ans, j'ai fréquenté les théâtres du Cartel. J'allais régulièrement aux Mathurins et à L'Atelier voir les spectacles de Pitoëff et

¹ Voir supra (voir si je développe cette idée dans le chapitre sur les images du paradoxe chez Mauron.

de Dullin (moins souvent Jovet et Baty) ; j'aimais le répertoire de Pitoëff et j'adorais Dullin comme acteur parce qu'il n'*incarnait* pas ses rôles : c'était le rôle qui rejoignait le souffle de Dullin, toujours le même, quoiqu'il jouât. Je retrouvais d'ailleurs la même vertu chez Pitoëff et chez Jovet : c'étaient tous des acteurs de *diction*, non au sens solennel du mot, mais parce qu'ils parlaient une langue étrangère et souveraine (ceci est encore sensible dans les films de Jovet), dont la qualité constitutive n'était ni l'émotion ni la vraisemblance, mais seulement une sorte de clarté passionnée ; j'aime les acteurs qui jouent tous leurs rôles de la même façon, si cette façon est à la fois chaude et claire ; je n'aime pas qu'un acteur *se déguise*, et c'est peut-être là l'origine de mes démêlés avec le théâtre. Je n'ai retrouvé un reflet de cet art dictionnel que chez Jean Vilar. »¹

Pour Claude Coste, ce qui fonde l'écriture est une conscience claire p. 36. « Les commencements chimiquement purs », p. 24. Toutefois, le commencement de Barthes ne dépend pas d'une conscience claire, un peu cartésienne (plutôt sartrienne), qui se constituerait à partir de soi-même. Au contraire, la prosopopée : c'est la voix, qui, si elle n'est pas extérieure, est nécessairement une autre voix, qui ne se maîtrise pas, qui le lance dans la poursuite adamique des sources.

Au début de l'intérêt de Barthes pour le théâtre il y avait donc une voix. Cette voix qu'il aimait avait des propriétés d'une équivocité indéniable : le souffle de Dullin était inflexible et pourtant partout chez lui ; il informait les rôles, les faisant, en quelque sorte, couler dans son moule. Pitoëff et Jovet avaient une inflexion qu'il ne peut décrire que par un paradoxe : une « clarté passionnée », capable de réunir les propriétés d'une lumière qui offre le spectacle à l'intelligence du spectateur sans perdre en rien de sa chaleur. Cette lumière chaude qui semble combler l'auteur est, en plus, d'une authenticité extraordinaire : contrairement à l'acteur qui se déguise, ces voix ne se cachent pas : elles n'oublient jamais qu'elles jouent un rôle et ne veulent pas diminuer la distance qui les séparent des personnages. Étrangères et souveraines, elles ne sont pas pour autant moins *authentiques*, puisque leur clarté conduit à une compréhension qu'une voit simplement *feinte*, c'est-à-dire, qui cherche

¹ BARTHES, Roland, « Témoignage sur le théâtre », *Œuvres complètes*, t. II, p. 711. Louis Jovet était un partisan de la clarté du vers. Le travail de l'acteur devient, dès lors, celui de faire ressortir le sens du verbe, sans l'encombrer des gestes et d'intonations inutiles. En effet, dans les cours qu'il donne sur la tragédie, la description de l'acteur du jet Sarah Bernhardt est très proche de celle que Barthes fait de son travail. Voir JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle, extraits des cours de Louis Jovet au conservatoire (1939-1940)*, Gallimard, 1968, pp. 82-83, cité par ROUBINE, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 136.

l'illusion de l'incarnation, ne peut pas atteindre. Ces voix préfiguraient déjà, ainsi, le « miracle » que Barthes retrouvera chez Eschyle : « le plus profond de l'ivresse dionysiaque est la lucidité apollinienne »¹.

Tiphaine Samoyault lie ce texte à l'expérience de Barthes en tant qu'acteur dans le groupe de théâtre antique de la Sorbonne, dont il a fait partie de 1936 à 1939². Le groupe représenta, pendant ces trois années *Le Perses*, d'Eschyle. Barthes joua le rôle de Darios, qui, selon l'auteure, convient parfaitement à la conception qu'il se faisait de l'art dramatique : en tant que personnage revenant des morts, la distance qui le sépare des vivants semble justifier l'idée d'une voix étrangère et inflexible. Elle cite, ainsi, le témoignage de Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans le commentaire qui accompagne la photo de l'auteur en Darios :

« Darios, que je jouais toujours avec le plus grand trac, avait deux longues tirades dans lesquelles je risquais toujours de m'embrouiller : j'étais fasciné par la tentation de *penser à autre chose*. Par les petits trous du masque, je ne pouvais rien voir, sinon très loin, très haut ; pendant que je débitais les prophéties du roi mort, mon regard se posait sur des objets inertes et libres, une fenêtre, un encorbellement, un coin de ciel : eux, au moins, n'avaient pas peur. Je m'en voulais de m'être laissé prendre dans ce piège inconfortable – tandis que ma voix continuait de sonner son débit égal, rétive aux *expressions* que j'aurais dû lui donner. »³

La distance et l'inflexibilité de la voix de Barthes seraient donc dues au trac, l'incapacité de faire en sorte que les expressions colorent son langage – la peur, empêchant toute fusion avec le personnage, est ici la cause de l'étrangeté qu'il attribuera ailleurs à un art de la parole. Ce qui est remarquable, toutefois, c'est l'insistance avec laquelle cette clarté de la voix est liée à l'absence et la mort. Le mémoire de Barthes portait déjà sur ce sujet : la substance sonore des mots est un moyen de faire apparaître les morts. Ici, le trac (qui est aussi un refus d'incarner) est ce qui permet à une voix d'outre-tombe apparaître. Dans le *Sur Racine*, Alain Cuny, jouant Thésée, personnage revenu des morts, reconstitue la diction que l'auteur appréciait chez Dullin, Pitoëff et Jovet et qui est la seule jugée véritablement

¹ BARTHES, Roland, *Evocations et Incantations dans la tragédie grecque*, op. cit., p. 89 et supra, p. 136.

² Voir SAMOYAULT, Tiphaine, « De l'antiquité à la Grèce », in : *Roland Barthes, biographie*, op. cit., pp. 148-157.

³ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in : *Œuvres complètes*, t. IV, op. cit., p. 613, cité par SAMOYAULT, Tiphaine, *Roland Barthes, biographie*, p. 153.

tragique¹. Selon Samoyault, c'est ce rapport entre la mort et la voix qui sera à l'origine de l'écriture de Barthes :

« La peur conduit à chercher des points de fuite, à se séparer en quelque sorte de son lieu et de son corps. Elle dissocie la voix de l'être qui émet les sons. Ce qui n'est au départ qu'une épreuve difficile, qui fait ressentir de l'anxiété et de la gêne, devient ensuite une qualité du théâtre, une de ses puissantes révélations. Elle se traduit, dans la vie, par le maintien d'une distance, perceptible par l'entourage, entre une gêne de l'enveloppe extérieur du corps, qui ne fait que s'accroître avec l'âge, et une aisance de la voix qui crée le lien, qui enveloppe à la place, dont on ne craint le pouvoir propre. La peur se manifeste, dans l'écriture, par un goût prononcé pour les divisions, les barres transversales ou obliques, différentes sortes de coupures avec quoi compose la pensée. Devenir écrivain semble être la résolution fantasmée de cette séparation souvent douloureuse. Devenir écrivain pourrait sans doute permettre de réunir le corps et la voix et faire de la parole une présence. »²

Sa voix était, selon ses contemporains, un des traits les plus marquants de Barthes³. Ce qui est intéressant dans ce passage c'est que l'écriture n'apparaît pas ici comme ce qui empêcherait le lecteur d'entendre la voix de l'auteur, mais plutôt comme sa réalisation la plus parfaite, comme une présence qui se fait heureusement absente. L'écriture serait, ainsi, ce qui peut rapprocher Barthes de la conciliation des contraires qui l'avait séduit dans la tragédie classique. Il n'est pas étonnant que cette conciliation ait partie liée avec la voix : on devine, derrière son apparition, certaines apories qu'elle a souvent pour tâche, sinon de résoudre, du moins de lui donner une forme. Selon Bruno Clément, ces contradictions tiennent à sa nature composite : elle est charnelle, puisqu'elle témoigne de l'animalité de notre corps, et spirituelle, puisque c'est à partir d'elle qu'il est possible de signifier. Convoquée par la pensée, la fiction et la figure (comme en témoigne la prosopopée, très similaire, sous plusieurs aspects de l'évocation dans le mémoire de Barthes), elle fonctionne comme ce qui fait

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit., pp. 171-173.

² SAMOYAULT, Tiphaine, *Roland Barthes, biographie*, op. cit., p. 153.

³ Voir, à ce sujet, KRISTEVA, Julia, « La Voix de Barthes », [en ligne], consulté le 28 janvier 2016 <http://www.kristeva.fr/barthes.html>. La parole calme, moisés ?

coexister les contraires : « la voix étant précisément ce qui ne connaît pas la disjonction, ce qui pourrait même contester en bon droit le bien-fondé »¹.

Samoyault semble avoir pensé au célèbre passage qui se trouve dans la préface au *Sade, Fourier, Zola* :

« [...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisit, par les soins d'un biographe amical et désinvolté, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourrait voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion [...] ».²

Effectivement, l'écriture apparaît ici comme la transcendance par la voix : le texte, qui contrairement au corps, peut être partout présent, fait comme la voix et se détache de lui – les biographèmes, portés par la parole écrite comme les mots sont portés par la voix émanent du corps et voyagent pour toucher les corps des autres. L'image de l'atome épicurien, qui a la capacité de se déplacer dans le vide, donne aux biographèmes une qualité physique qui est celle de l'animalité de la voix : la voix n'est pas le corps, mais elle en porte les traces, elle le projette tout en s'en éloignant. Le « biographe amical » pourrait, enfin, atteindre cet état de grâce que Barthes a autrefois cherché dans la voix tragique : en le débarrassant d'une présence trop encombrante, il pourra enfin devenir un désir à la fois abstrait et incarné.

Dans *La Chambre claire*, dernier livre publié du vivant de Barthes, il écrit sur la photographie d'une façon qui rappelle le désir de plénitude trouvé dans la voix des acteurs. Le détail qui surgit dans l'image et qui échappe au travail de composition du photographe, que l'auteur appelle *punctum*, est décrit de la manière suivante :

« [...] on dit « développer une photo » ; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la Photographie du Haïku. Car la notation d'un haïku, elle aussi, est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une extension rhétorique. Dans les deux cas, on pouvait parler, on devrait parler d'une *immobilité vive* : liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une

¹ CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, op. cit., p. 11.

² BARTHES, Roland, « Sade, Fourier, Zola », in : *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 706.

petite étoile à la vitre du texte ou de la photo : ni le Haïku ni la Photo ne font "rêver" »¹.

Parler des différences entre la photo et le théâtre (consommation solitaire vs consommation publique) p. 174 de Claude Costo « La foto se regarde seul » dans la chambre claire

Barthes multiplie les paradoxes pour parler du *punctum*. Certes, son utilisation du verbe « développer » fait penser plutôt à une idée que le langage exprimerait mal : l'image n'est pas vraiment développée, le processus chimique révèle une essence que la photographie est la seule à pouvoir faire apparaître. Toutefois, l'auteur ne cesse de jouer avec des mots qui font penser à l'expansion et au mouvement : le *punctum* est un « détonateur », une « explosion », une « immobilité vive ». Il évoque l'étoile créée par la fissure d'une vitre : elle a un centre qui donne l'impression d'une irradiation qui reste immobile. La photographie et le haïku opèrent la jonction de la pureté originale et de la synthèse de contraires qui, autrefois, Barthes attribuait à la « clarté passionnée » des voix de son adolescence.

On le voit, le même désir, souvent associé à la chimie ou à l'alchimie, traverse toute l'œuvre de Barthes, depuis ces premiers textes jusqu'aux derniers. En 1944, il publie un texte sur son voyage en Grèce, réalisé en 1938 avec le groupe de théâtre antique de la Sorbonne². L'article a paru dans *Existences*, la revue du sanatorium de Saint-Hilaire-du-Touvet³. Tout le texte est orienté vers un seul objectif : retrouver, dans les temps modernes, les traces de la Grèce antique. En essayant de rencontrer des personnes qui pouvaient se ressembler aux Grecs anciens, le groupe est vite déçu : les Grecs contemporains sont « de petits hommes noirs, aux traits aplatis, à la peau vieille, au regard huileux, aux dents mauvais ». A Egine, toutefois, ils tombent sur ce qu'ils cherchent, un berger de seize ans qui « avait des mèches blondes, des yeux bleus, un profil pur et un air de vénusté répandu sur tout lui ; c'était Charmide, c'était Lysis, Clinias ou Antolykos »⁴. Dans les musées d'Athènes, l'auteur se demande à quoi pourraient ressembler les statues grecques lorsqu'elles étaient peintes, en craignent le mauvais goût : « mais quel accord trouver entre les statues actuelles, sortes

¹ BARTHES, Roland, « La Chambre claire », in : *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 828.

² Samoyault, *op. cit.*, pp. 158-159

³ BARTHES, Roland, « En Grèce », in : *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 68-74. Barthes avait originalement publié cet article dans la revue des « Etudiants en sanatorium », *Existence*. Elle est consultable en ligne sur le site du Conservatoire des mémoires étudiantes : http://www.cme-u.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=164&Itemid=5 page consultée le 26 janvier 2016.

⁴ *Id.*, p. 71.

d'anges de volupté, dont le nu garde quelque chose de janséniste, et la violence des tragédies, leurs crimes, leurs transes, leurs pleurs, leurs ardeurs, leurs nausées et l'exaltation de leurs passions morales ? »¹ Cette question, qui fait jouer l'opposition entre un art apollonien et un art dionysien, trouve sa réponse à Délos. Cette île apparaît comme le centre qui permet de surplomber par le regard toutes les autres. Elle arrive à marier la terre et l'eau, son soleil « épaissit le sang », puis il « dilue, allège, aspire »².

« Le miracle de cet embrasement, c'est sa fraîcheur : c'est de la lumière à l'état pur, sans presque de chaleur. Il est certain que là-haut, on est initié à quelque chose, que l'on prend pour la Grèce et qui n'est peut-être que le Feu. Il faut gravir le Cynthe à midi, à l'heure la plus perpendiculaire, l'heure droite et profonde où la flamme solaire va au cœur des terres, au fond des poitrines et trace sur les yeux comme un signe, une blessure de feu, sèche comme une blessure d'amour.

Or Délos même est l'heure méridienne de la plus méridienne des terres ; c'est le suc, l'esprit, l'alcool, le feu d'un monde ; il suffit d'une certaine conjonction du soleil, de l'eau et de la terre pour sentir cela »³.

Le narrateur finit par trouver ce qu'il cherchait : cette Grèce de l'embrasement sans chaleur répond exactement au « miracle » d'Eschyle et de la « clarté passionnée » du théâtre de sa jeunesse.

Comment penser cette image du miracle dans l'œuvre de Barthes ? D'abord, on pourrait réfléchir à la façon dont ce miracle apparaît dans son écriture à partir d'une pratique indirecte : sans assumer lui-même ce discours, le critique le repère dans le texte qu'il analyse. La description que Barthes fait de la France de Michelet est, sur ce point, remarquable. Le passage est intitulé « Chimie de la France » : Michelet concevait l'apparition de la France comme une réaction chimique, qui, en détruisant toutes les particularités des parties composantes (les provinces), ne laisse à leur place « qu'une chaleur unanime, que l'air lisse et chaud d'une plénitude nouvelle : la patrie »⁴. Pour poursuivre sa métaphore, il donne comme exemple *Le Tableau de la France*, livre de Paul Vidal de la Blache, souvent considéré comme

¹ *Id.*, p. 69.

² *Id.*, p. 73.

³ *Id.*, p. 74. Plus tard, Barthes affirmera que ce texte a été inspiré par *Les Nourritures terrestres*, de Gide. Voir BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 677.

⁴ BARTHES, Roland, *Michelet*, *op. cit.*, p. 310.

le précurseur de la géographie française¹. Pour Barthes, cependant, il s'agit moins d'une œuvre de géographie que d'une opération chimique et culinaire (puisqu'on l'a vu, Michelet « mange » l'histoire) :

« C'est un peu, si l'on veut, la nomenclature posée en tête d'une bonne recette de cuisine : prenez un peu de Champagne, un peu de Picardie, un peu de Normandie, d'Anjou et de Beauce, faites-les graviter autour du noyau central, l'Ile-de-France, absorbez les dans ce pôle négatif et vous aurez la nation superlative de l'Europe, la France. C'est qu'à fait Michelet : les éléments dénombrés, décrits, pesés, jugés, il a posé le principe de leur mixtion : grâce à cette polarité toute particulière qui a entouré le centre négatif de la France d'une ceinture de marches, c'est-à-dire de Frances positives (donc incomplètes), la France n'est qu'une action chimique infinie, elle n'existe que dans ce vide entretenu par la disposition même de ses parties. Et c'est là un privilège que possède seule la France. L'Angleterre et l'Allemagne, par exemple, sont dépourvues de polarité : la première n'est que plénitude dure (l'herbe, le mouton, le sang, l'or anglais), donc inapte à la chimie bienfaisante du vide ; la seconde n'est qu'une masse sans devenir et sans histoire, sans limites et sans rotondité (l'eau, le sable, l'esprit gibelin, privé du pouvoir formateur de la Loi) »².

La France de Michelet est donc une synthèse d'éléments qui la placent dans un degré supérieur à celui des autres pays. Le ton ici est un peu différent de celui utilisé pour parler de la Grèce et de son théâtre. Certes, comme la Grèce³, la France de Michelet peut réunir les contraires et est, ainsi, un de ces lieux miraculeux que Barthes décrit souvent dans son œuvre. Toutefois, la note mélancolique que l'auteur utilise pour parler de l'antiquité n'est pas présente : il ne s'agit plus de chanter un lieu disparu et que l'on ne pourrait retrouver jamais que par une opération alchimique, mais plutôt de montrer que, si l'on ne peut pas reconstituer les grandes cités du passé, on peut, en revanche, rêver d'une synthèse nouvelle, construite (puisque cette France a été l'œuvre de la Révolution) par l'action d'une chimie savante patiemment acquise. Certes, Barthes n'est pas nationaliste et ne souscrit pas lui-même à cette idée de la France. Mais, dans la mesure où l'image de la chimie est présente dans ses textes,

¹ Voir DE LA BLACHE, Paul, *Tableau géographique de la France*, Table Ronde, 2000, cité par BARTHES, Roland, *Michelet*, *op. cit.*, p. 311.

² *Id.*

³ Voir BARTHES, Roland, « En Grèce », *op. cit.*, p. 74 et [supra p. 142](#)

on peut se demander dans quelle mesure sa lecture du texte de Michelet ne fait pas partie d'un projet d'écriture barthésien.

On peut repérer aussi un autre élément, qui sera décisif pour la suite de l'œuvre de Barthes : la France a un noyau qui assure sa cohérence. Certes, dans son mémoire sur la tragédie grecque, on pouvait déjà pressentir une envie d'atteindre l'intériorité des œuvres d'Eschyle, et, ainsi, de toucher à l'intériorité de la Grèce. Cependant, il y a quelque chose de particulière dans le centre de cette France : on ne peut pas dire qu'il y a, comme dans « En Grèce », un récit qui constitue une quête de la substance française, puisque la France l'affiche d'emblée ; l'image est, ainsi, dépourvue de profondeur. On a vu qu'à l'alchimie correspondait une recherche d'un certain état de saturation totale de la matière. Or, cette chimie micheletiste tend à faire l'inverse : la synthèse du plus grand pays d'Europe tire sa particularité d'une région qui n'en est pas une, une espèce de catalyseur qui libère de la lourde massivité des pays. Ce vide au milieu de la France n'est pas quelque chose que l'on puisse remplir. Au contraire, il est lui-même une espèce de substance qui, par affinité, attire vers elle des réalités immatérielles : ainsi, comme par contiguïté, l'Ile-de-France prête son caractère abstraite à la loi, qui peut, ainsi, régner sur le pays.

Ce centre vide, qui fait une brève apparition dans le *Michelet*, montre comment, dans ce livre inspiré par la critique thématique, Barthes esquisse un dépassement de la notion de thème. Le thème est normalement associé, dans l'œuvre de Jean-Pierre Richard et de Bachelard, à un nom. Pour Coste, la lourdeur de ce thème substantif est atténuée par le choix lexical de Barthes : le nom, qui aurait donné aux substances une objectivité positive, « une qualité chimiquement déduite de l'observation »¹, devient un substantif adjectivisé qui conserve les traces de l'expérience originale. Ainsi, si l'auteur écrit plutôt « le chaud » que « la chaleur », c'est pour garder le souvenir « du sujet qui a expérimenté la chaleur sur son propre corps »². Or, ici, le centre apparaît comme une radicalisation de ce procès : sa fonction n'est plus celle d'un nom, qui, même proche de l'adjectif, porte encore la trace de quelque chose de positif, ne fut-ce que la positivité de l'expérience. Il existe plutôt comme un agent de liaison, comme une préposition qui, n'ayant pas un sens en soi, ne sont pas pour autant moins essentielles pour la construction de la phrase.

¹ Claude Coste ? P. 44

² Claude Coste ? P. 44

Pour Ricœur, la métaphore ne concerne pas seulement le mot, comme chez Aristote, mais aussi la phrase¹. Effectivement, on le sait, il serait difficile de concevoir une pensée produisant des sens nouveaux sans une figure qui met en rapport des mots différents à partir des possibilités ouvertes par la syntaxe. De manière analogue, ce que rend possible la France de Michelet, c'est moins la positivité de ses régions que le pouvoir de lier les contraires à partir de quelque chose qui joue le rôle d'un signe creux d'attribution : l'Ile-de-France est le « et » qui fait en sorte que les êtres trop massifs des régions ne s'entassent simplement dans un bloc informe : sans être chargée de signifiés supplémentaires, l'Ile-de-France assure l'unité des régions françaises de la façon la plus neutre possible.

Pour conceptualiser cette distinction entre les pays « massifs » et le pays « creux » qu'est la France, Barthes parle d'une distinction entre l'union et l'unité. L'union est une juxtaposition simple d'éléments qui peuvent s'harmoniser, mais dans laquelle les parties restent entièrement chargées de leurs valeurs positives, gardant, ainsi, la trace de leur origine. L'union est, au contraire, un nappé, elle est lisse et sans couture. Elle efface les traces de sa genèse et laisse un espace vide qui se libère du poids de son passé pour créer une « zone d'absence », qui n'est autre chose que la possibilité d'une liberté nouvelle². Cette union est baptisée par Barthes de mélange :

« Voilà donc l'homogène de Michelet pourvu d'une voie de fabrication bien précise : le mélange. [...] La chimie et le transformisme naissants la lui ont fournie : image décisive, car elle a permis à Michelet de choisir l'homogène comme un acte et non comme un état. Un thème, ambigu comme toujours chez Michelet, c'est-à-dire à la fois vitaliste et moral, rend compte de cela : l'action. Ce thème bénéfique entre tous, et que Michelet a apposé comme un indice de valeur à certains objets historiques privilégiés (la France, le XVIII^{ème} siècle, Frédéric le Grand, Leibniz), n'est rien d'autre, sous une forme moralisante, que le schéma du mélange chimique des corps ou de la mixtion naturelle des espèces. Figure d'une grande nouveauté, puisqu'on substitue à l'image d'un univers collationné et composé (Newton), celle d'un univers qui est continu parce qu'il se fait sans cesse »³.

¹ RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 23 et *supra*, pp. 15-18.

² BARTHES, Roland, *Michelet*, op. cit., p. 310.

³ *Id.*, p. 311-312.

Le mot mélange, qui, opposé à la synthèse, a servi pour définir les tragédies d'Eschyle, est ici précisé par l'image de la chimie, capable de créer quelque chose d'agissant. Je parle de mélange dans le chapitre « Roland Barthes alchimiste ». Changer mes conclusions à partir de ce que j'ai écrit ici. Le nappé qu'elle produit est une forme de liberté continue : non seulement la France micheletiste est une création, mais elle est à son tour créatrice ; la substance qui résulte de la chimie est réellement vivante parce qu'elle n'oblige pas à revenir vers elle ; elle éclipse les traces de sa fabrication pour éviter toute volonté de remonter à la source. Elle est plus généreuse que les substances alchimiques, qui laissent une trace effacée mais certaine de leur genèse, obligeant ainsi au sujet à remonter la pente du passé pour retrouver une source qui l'a créée sans dans l'absence du sujet qui la cherche. En somme, si l'alchimie apparaît chez Barthes comme un héritage, la chimie est ce qui peut signifier un refus d'hériter.

Cette France euphorique, qui offre un espace de liberté et de vitalité est très proche des descriptions que Barthes fait de ses lieux préférés. Toutefois, puisqu'il assume une position critique de la société française, ce n'est qu'en projetant ce rêve du « mélange » sur une altérité qu'il arrive à produire de nouvelles images euphoriques sans passer par l'intermédiaire d'un autre auteur. Sa fascination pour le théâtre grec relève moins d'un engouement pour la culture occidentale que d'une nostalgie de ce qui a été perdu par elle ; dans ce sens, la tragédie est toujours liée à une recherche plus ou moins déçue d'une altérité. Cette chimie de la France ne pouvait, donc, apparaître dans le texte qu'à partir d'une analyse de l'écriture de Michelet : la France micheletiste est un ailleurs parce qu'elle n'existe que dans une image dont Barthes peut décrire les mouvements, mais non pas assumer lui-même. C'est en lisant, donc, ce qu'il dit à propos d'autres époques ou d'autres peuples que l'on peut retrouver ce modèle de réunion de contraires de la France micheletiste.

« Qu'on imagine que trois ou quatre siècles seulement après les dernières invasions franques, quelque clerc historien muni par miracle de tous les pouvoirs de la science moderne, ait produit une œuvre de synthèse sur la formation ethnique du peuple français. [...]

La conjonction d'une histoire raciale encore toute fraîche et d'un grand esprit nourri aux disciplines les plus avancées a donné au Brésil ce livre prestigieux. Le

Maitres et Esclaves de Gilberto Freyre [...] a pour l'objet le mélange ethnique du Portugais, de l'Indien et du Nègre au Brésil »¹.

Le mythe que l'ouvrage de Gilberto Freyre offre au lecteur s'accorde trop bien aux thèmes que l'on retrouve chez Barthes pour que celui-ci ne soit pas tenté de voir en lui la concrétisation d'un miracle. Freyre étudie le pays dont Michelet ne put que rêver : « c'est la quadrature du cercle des historiens, presque réalisée ici, le point ultime de la recherche historique, de l'aveu même des hommes comme Michelet ou Marc Bloch »². L'histoire retrouve dans le Brésil un objet privilégié ; il se prête à une systématisation totale qui ne néglige aucun de ses aspects : la culinaire, la religion, la sexualité se prête à une synthèse qui peut prétendre à une exactitude grâce à la proximité temporelle de ses sources, qui garantit la possession d'une parfaite connaissance de tous les éléments qui la composent. Ainsi, Freyre peut écrire une histoire qui ne s'appuie pas exclusivement sur des documents, mais aussi sur une expérience directe des faits concrets, une fois que « l'écologie brésilienne [est] encore entièrement subjuguée par la proximité de sa propre préhistoire ethnique »³.

Certes, l'idée de race, fondamentale dans le texte de Freyre, est quelque chose qui peut repousser le lecteur d'aujourd'hui. Cependant, malgré les connotations politiquement chargées de ce mot, pour Barthes, l'expression pouvait encore avoir une valeur scientifique. Selon lui, Freyre fait un travail proche du mythologue, puisqu'il essaie d'expliquer le concept véritable de race derrière le mythe qui s'est construit autour de lui. Ce serait, ainsi, un vrai acte militant que d'établir l'exactitude scientifique malgré la parole parasite qui s'est développée autour d'elle. On voit la difficulté de l'analyse de l'auteur : voir Gilberto Freyre comme un clerc doté des outils scientifiques est une façon de mélanger l'investigation objective avec l'imaginaire, et, du même coup, la mythologiser. Barthes compare, à plusieurs reprises, Freyre à Michelet. Cependant, Michelet n'avait jamais été envisagé par le critique qu'à partir de son langage, alors que Freyre serait l'archéologue d'un pays réellement miraculeux. Et pourtant, les mêmes termes qui sont appliqués aux deux auteurs : Freyre aurait, de cette manière, un goût obsessionnel de la substance. Effectivement, comment penser un pays en tant que « cuisine » sans que les caractéristiques physiques de son peuple ne fassent partie des ingrédients ? C'est ainsi que le sang aurait un caractère substantiel différent selon

¹ BARTHES, Roland, « "Maîtres et Esclaves" », in, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 253. Voir FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, trad. Roger Bastide, Gallimard, coll. Croix du Sud, 1952

² *Id.*

³ *Id.*, pp. 253-254.

qu'il s'agit d'un Portugais, d'un indien ou d'un noir. Le Brésil serait donc un pays de l'équilibre entre ces plusieurs substances : il serait composé de ce « mélange ethnique »¹. La sexualité tonique des Portugais aurait servi de synthétiseur pour unir les noirs « importés de l'Afrique » (si l'on veut employer l'euphémisme utilisé par l'auteur) et les indiens.

La lecture de Barthes suit, en quelque sorte, la leçon du livre de Freyre : en effaçant ou minimisant la violence raciale dans l'histoire du pays, c'est le rêve d'un pays sans oppositions ou conflits qui autorise le mélange merveilleux entre les éléments les plus disparates. Barthes dit, par exemple, des rapports des jeunes blancs avec leurs nourrices noires qu'ils sont « proprement freudiens »², en oubliant, au passage, que ces relations ne pouvaient se réaliser qu'à l'intérieur d'un rapport de pouvoir qui ne s'exerce qu'à partir d'une pratique raciste assumée. Ce manque d'esprit critique envers « Maîtres et Esclaves » (que, il est vrai, peu de contemporains ont réussi à exercer sur cet ouvrage) est moins dû à une absence de connaissance sur le pays qu'à une affinité avec l'écriture de Freyre. L'auteur ne pouvait pas ignorer que les conflits sociaux ne peuvent devenir une coexistence idyllique qu'à partir d'une saisie du discours historique par une parole mythique. C'est plutôt le problème de l'altérité qui est ici en jeu : pour Barthes, les pays étrangers sont une écriture. Cependant, si, dans le cas du Japon, ce caractère fictionnel de l'autre est expressément assumé, Barthes n'a pas pu lire Freyre comme il a lu Michelet. Ainsi, il prend le roman national que le sociologue essaie de construire pour le Brésil réel, en oubliant que cette chimie brésilienne est un effet d'écriture.

En effet, ce qui intéresse Barthes dans *Maîtres et Esclaves*, c'est le « et », c'est-à-dire, le mélange que le discours de Freyre a pu réaliser. Certes, l'auteur trouve que le titre est mal choisi : il est trop hégélien pour le matérialisme substantiel du sociologue brésilien. Mais, justement, ce titre est un choix étrange de la part de Roger Bastide, le traducteur. Le titre originel, *Casa grande e Senzala*, est intraduisible : *casa grande* (maison grande, dans une traduction littérale) est la demeure des maîtres et *senzala* est le logement collectif des esclaves qui travaillaient dans les champs. En passant du lieu aux personnes, Bastide ne pensait peut-être pas à la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, mais il reste que ce titre peut être trompeur. Or, dans les titres de Freyre, le « et » a une fonction qui relève plus du mélange que de la dialectique. Son projet est de construire une image du Brésil différente de celle que la sociologie traditionnelle avait dessinée : au lieu de voir le métissage comme un fait qui aurait

¹ *Id.*, p. 253.

² *Id.*, p. 254.

des conséquences négatives pour la constitution de la nation, Freyre tente de faire en sorte qu'il devienne un atout. Il ne peut faire autrement, ainsi, que de concevoir le pays comme une sorte d'accumulation des traits ethniques qui coexistent et qui restent inchangés tout au long de l'histoire. Mais il ne fait, ainsi, que changer de fatalité : ce fond culturel immuable demanderait un type d'autorité patriarcale qui serait le seul type de gouvernement possible pour le pays.

Ce que Barthes cherche, ainsi, lorsqu'il lit la France de Michelet ou le Brésil de Freyre, c'est cette chimie d'un pays éloigné de la parole bourgeoise. On a vu que ce qui différencie l'alchimie grecque de la chimie micheletiste est son pouvoir inventif. Tout se passe comme si Eschyle vivait dans une communauté qui pouvait le permettre de vivre une certaine réalité authentique que ces œuvres ne faisaient qu'exprimer. Dans son premier texte publié, le critique lie directement la « qualité du siècle »¹ à la création des tragédies. Il cite comme exemples le V^e siècle grec, le siècle élisabéthain et le XVIII^e siècle français comme des siècles de culture. Dans un sens, ce rapport d'expression ne se démentira jamais : Barthes exigera toujours des représentations françaises de la tragédie qu'elles essaient de véhiculer cet esprit perdu du texte ancien : en 1955, il affirme que ce qu'une mise en scène doit montrer, c'est « le caractère *grec* de la tragédie grecque »². La même année, il affirmera que le seul rapport que les contemporains peuvent avoir avec la tragédie, c'est « la clarté »³ : cette clarté passe par une connaissance exacte de sens que les pièces pouvaient avoir pour les Grecs et d'une réflexion sur les usages de cet art dans les temps modernes. Certes, la tragédie elle-même n'est pas toujours dans un rapport de transparence avec la société qui l'a créée. En 1965, elle est vue comme un acte qui ne peut rien représenter parce qu'il incarne quelque chose : il est moins un texte qu'une structure complexe qui avait des dimensions institutionnelles, rituelles et politiques qui ne peuvent pas être reconstituées. Le théâtre grecque était un évènement unique : « le sens du plein air, c'est sa fragilité »⁴, ce qui veut dire que le soleil, les oiseaux, les bruits de la ville faisaient partie de la pièce. Ainsi, la tragédie grecque n'était pas un texte, elle n'avait pas donc à exprimer quelque chose, elle est l'acte même d'une réconciliation entre le théâtre et la cité. Cependant, ce rapport d'expression, s'il n'est plus chez les Grecs eux-mêmes, se déplace et devient le seul que l'on puisse avoir avec cet art aujourd'hui : la nostalgie étant impuissante à le recréer, il faut comprendre sa vérité. Ce

¹ BARTHES, Roland, « Culture et Tragédie », in : *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 29.

² BARTHES, Roland, « Œdipe roi », op. cit., p. 595.

³ BARTHES, Roland, « Comment représenter l'antique », in : *Essais critiques*, op. cit., p. 337.

⁴ BARTHES, Roland, « Le Théâtre grec », op. cit., p. 736.

type de compréhension s'opère par une jonction : rendu transparent, le théâtre peut manifester la seule fonction qu'il peut avoir pour les modernes : celui d'établir un rapport entre la société contemporaine et une civilisation ancienne. Or, cette jonction est paradoxale en ceci qu'elle a pour rôle de créer son contraire : « ce théâtre nous concerne par sa distance »¹.

Contrairement, donc, à cette recherche de l'altérité, la chimie constitue dans une certaine production de l'altérité. Ce qui intéresse Barthes dans le théâtre grecque, ce n'est pas sa formation, mais sa réalité historique (telle, évidemment, qu'il l'imagine. Or, la France de Michelet et le Brésil de Freyre sont des réalités génétiques : ils sont valorisés dans la mesure que le critique peut les lire en train de se produire. Ce qui intéresse l'auteur, c'est le témoignage d'une altérité naissante.

L'Altérité et le Repoussoir

Pour penser cette question de l'altérité chez Barthes, il est peut-être intéressant de lire un auteur qui a toujours été, pour le critique, l'autre. Certes, on a déjà, dans ce travail, réfléchi sur sa lecture de Racine. On a vu comment l'auteur opère une lecture qui va de l'alchimie à la chimie, dans une tentative de récupérer ce qui, dans le dramaturge, relève de la vraie tragédie antique malgré l'influence du drame bourgeois. Cependant, si l'on propose de revenir sur ce sujet, c'est parce que l'œuvre racinien suscite dans les textes de Barthes un type de pensée de l'altérité que l'on peut, après avoir étudié le paradoxe dans la critique littéraire, examiner avec plus de précision.

On a vu que, dans l'œuvre de Barthes, Racine occupe une position ambiguë. Ce qui l'intéresse, c'est manifestement la forme de la tragédie, qu'il dessine dans la première partie de son essai sur Racine². En cherchant l'unité du tragique, l'auteur affirmera qu'elle se trouve non pas dans le personnage en tant qu'individu, mais dans sa fonction dans l'organisation de la pièce³. Or, à lire de plus près, lorsque, dans un passage déjà cité, l'auteur affirme que sa critique sera réalisée en fonction d'une grille psychanalytique et d'une grille structurale, on s'aperçoit qu'un des termes de son explication semble être absent :

¹ *Id.*, p. 744.

² Voir « La Structure », in : *Sur Racine, op. cit.*, pp. 59-106.

³ *Id.*, p. 65.

« 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'unités (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 »¹.

On l'a vu, le couple « forme » et « fond » est, chez Barthes comme chez tous les auteurs étudiés, essentiellement ambigu². Or, l'association de la forme à la psychanalyse et du fond au structuralisme semble faire partie d'une stratégie discursive, chargée de valoriser, subrepticement, la méthode structurale. Dans une première lecture, on pourrait croire que c'est la psychanalyse qui constitue le point le plus important de l'analyse. Effectivement, l'auteur passe plus de temps à expliquer les raisons pour lesquelles il a décidé d'adopter la psychanalyse que celles qui l'ont poussées à adopter le structuralisme : elle convient « à la rencontre d'un homme enfermé », elle est prête « à recueillir la peur du monde ». La raison que l'auteur donne pour l'utilisation du structuralisme est, en revanche, tautologique : le « parce que » dans la phrase ne fait que reprendre une des caractéristiques les plus fondamentales de la structure. Dire, ainsi, que l'on a choisi cette grille de lecture « parce que » l'on veut étudier les figures et les fonctions revient à affirmer que l'on a préféré le structuralisme parce que le texte est structuraliste : il s'agit d'un raisonnement circulaire.

Cependant, on sait que, dans un texte, la tautologie est souvent beaucoup plus significative que les réflexions bien fondées d'un point de vue logique. Dans ce cas, on pourrait parler d'un geste feint, qui attire l'attention du lecteur vers une main lorsque l'essentiel du travail se produit dans l'autre. Ainsi, si Barthes développe une justification pour son langage psychanalytique, c'est parce qu'il veut que le caractère structural du texte racinien apparaisse pour son lecteur comme quelque chose de donné. C'est la fonction même de la tautologie, qui se manifeste une deuxième fois dans le passage cité. Lorsqu'il affirme que la psychanalyse est apte à parler de l'homme enfermé, ce qui est donné comme une donnée tragique, c'est l'enfermement des personnages dans l'espace scénique : dès lors, il n'y a plus besoin de justifier cet enfermement, mais seulement le langage dans lequel il sera traité. C'est pour cela que la structure est le véritable fond de l'œuvre racinien : la psychanalyse ne

¹ *Id.*, p. 53.

² Voir *supra*, pp. 302-303.

fait que décrire une réalité qui lui est antérieure. Le langage analytique est adapté à cette réalité, certes, mais il ne fait pas partie pour autant de son essence.

Pourquoi l'œuvre de Racine serait-elle essentiellement structurale ? Réfléchir sur le rôle des fonctions dans la tragédie antique et classique revient à essayer de comprendre la façon dont Barthes pensait l'altérité. Pour le critique, l'unité tragique n'est pas liée à la personnalité des personnages, mais plutôt à leur fonction¹. Ce qui importe, ce sont moins les caractéristiques de Néron ou de Titus que le rôle qu'ils assurent dans les pièces. Ce rôle est lié à une rhétorique du paradoxe, qui apparaît dans son rapport avec les images de la « transe », du « tableau » et de la « nappe ». Lorsqu'il réfléchit sur ce qu'il appelle « la "scène" érotique » dans le texte, il affirme que l'érotisme ne s'exprime jamais que sous la forme du récit. Si les personnages raciniens affectionnent particulièrement le souvenir, c'est parce qu'il peut être ordonné : la disponibilité du récit étant sans bornes, ils peuvent l'organiser et le maîtriser comme ils l'entendent.

Or, ce qui fait le caractère paradoxal de ce récit, c'est justement cette disponibilité : les événements racontés peuvent être évoqués à loisir et apparaître sur scène à partir de la parole des personnages. Cette incarnation du passé dans le présent est décrit par l'auteur comme une « transe », puisqu'elle réalise ce qui devrait être impossible dans un état normal : le personnage réussit à faire en sorte que le passé redevienne présent sans pour autant qu'il perde la structure organisée du récit que lui confère le souvenir². Pour développer cette idée, Barthes utilise des concepts originaires de deux traditions différentes : d'abord, il a recours à la rhétorique classique. Il cite la définition de l'hypostase dans un traité de l'époque comme une figure chargée d'imaginer le passé : « l'image tient lieu de la chose »³. Or, dans la mesure où l'on comprend le mot « image » dans son sens traditionnel, c'est-à-dire, comme une représentation psychologique d'une réalité, cette image recouvre parfaitement l'idée de fantasme. Lorsque Barthes évoque cette idée de fantasme, son texte semble soudainement changer de perspective. Sans abandonner expressément l'idée du souvenir comme une réalité linguistique qui apparaît sous la forme d'un récit, l'image de la transe commence à préparer le terrain pour son discret effacement. Ce qui constitue le relais, chargé de faire la transition entre le domaine du récit et celui de l'image visuelle, c'est l'utilisation ambiguë que l'auteur fait du mot « image » : le fantasme cesse d'être ce que l'on raconte et devient ce que l'on voit.

¹ *Id.*, p. 65.

² *Id.*, p. 71.

³ LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, cité par BARTHES, Roland, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 71.

Ainsi, cette déception du réel qu'est l'imaginaire de Racine apparaît, dans le texte barthésien, avec l'image de la peinture. L'auteur qualifie comme des « tableaux » certains événements racontés dans les pièces : il parle, ainsi, de l'aspect plastique de l'enlèvement de Junie, du rapt d'Eriphile, de la descente de Phèdre dans le Labyrinthe, du triomphe de Titus et du songe d'Athalie. Or, non seulement ces éléments seraient visuels, mais ils obéiraient aussi aux règles de la peinture : ils auraient une composition qui demanderait à son « voyeur » une activité d'intelligence. Cependant, pour l'auteur, leur trait le plus important serait le coloris, chargé de signifier leur caractère proprement paradoxal. Il compare, ainsi, le fantasme racinien à un tableau de Rembrandt : « dans les deux cas, la matière est organisée dans son immatérialité même, c'est la *surface* qui est créée »¹.

Cette matière immatérielle qu'est la couleur s'exprime, chez Racine comme chez Rembrandt, dans une combinaison entre l'ombre et la lumière : pour les personnages « solaires » (c'est-à-dire, ceux qui aiment et qui sont puissants), l'ombre est associée à la captivité. Ils cherchent, ainsi, dans les personnages aimés leur qualité de « vierges médiatrices et consolatrices »². Cependant, à ce moment de son argumentation, Barthes change encore une fois son raisonnement pour conférer un caractère substantiel à ce qui aurait dû rester immatériel. C'est ainsi qu'il émet une hypothèse diamétralement opposée à l'idée d'une couleur immatérielle : « Peut-être que cette ombre racinienne est-elle plus une substance qu'une couleur ; c'est sa nature unie et pourrait-on dire *étalée* qui fait de l'ombre un bonheur »³.

C'est à partir de ce moment qu'intervient l'image de la nappe dans le texte. La nappe apparaît, comme toujours chez Barthes, comme l'idée de l'égalité de la substance. Cette égalité est caractérisée par son homogénéité et sa capacité à recouvrir une surface. Certes, dans son œuvre, la nappe ne recouvre pas toujours quelque chose. Mais, justement, c'est plutôt pour sa qualité substantielle que pour sa fonction que l'image est évoquée : ce qui intéresse l'auteur, c'est moins ce qu'elle recouvre (ce qui aboutirait dans un imaginaire de la profondeur et du caché), mais la surface elle-même. La nappe apparaît ainsi comme la matérialisation d'un adjectif : effectivement, elle est la matérialisation de la qualité de l'« étalé ». Dix ans plus tôt, on retrouve la même image associée, encore une fois, à la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Dans « Le Monde-objet », Barthes décrit la façon dont,

¹ *Id.*, p. 72.

² *Id.*

³ *Id.*, p. 73.

dans les tableaux, les objets s'épuisent dans leur valeur d'usage. Sans que l'écrivain soit explicitement nommé, il devient clair pour le lecteur qu'il oppose aux peintres l'écriture de Robbe-Grillet. Ainsi, il affirme que, pour les Hollandais, la « maigreur essentielle »¹ des choses s'efface dans leur utilité bourgeoise (leur « ustensilité », pour reprendre l'adjectif employé par l'auteur²). Or, c'est dans un article consacré à l'écrivain que cette expression réapparaît³. Cette « ustensilité » se manifeste dans la peinture comme une « luisance »⁴ et comme « pellicule ferme et huilée du langage »⁵. Si Barthes jette un regard critique sur ce monde bourgeois, il est vrai que, dans le texte, le nappé ne peut être qu'une substance positive pour la peinture elle-même, puisque c'est elle qui est chargée de signifier le monde bourgeois.

Or, on assiste à un autre retournement dans le texte de Barthes. Tant que le souvenir était un tableau, l'ombre comme couleur était la seule chose que les personnages raciniens aient pu désirer. Cependant, lorsque l'auteur le considère en tant que substance, l'ombre acquiert un caractère secondaire par rapport au nappé : même la lumière peut maintenant devenir heureuse lorsqu'elle s'étale. C'est ainsi qu'il oppose le jour au Soleil : alors que le premier est une lumière constante qui recouvre les personnages, le deuxième est un évènement qui les blesse. Le Soleil est le contraire du nappé parce qu'il est discontinu, et sa répétition est proche de la circularité du temps tragique : il est, ainsi, l'éclat meurtrier et inévitable qui empêche les personnages tragiques d'exister dans la surface homogène de la substance. Le *tenebroso* racinien est justement ce moment où le nappé de l'ombre va être dissout par l'évènement solaire.

Si l'on a suivi les changements de position dans le texte de Barthes, c'est parce qu'ils relèvent d'un geste significatif. Au fond, Picard ne se trompait pas lorsque, à propos du thème du Soleil, il affirme que l'auteur pratiquait une critique métaphorique⁶. L'universitaire dit cela, évidemment, pour reprocher à Barthes le caractère flou de ses affirmations : le critique développerait, ainsi, plusieurs idées sur l'objet sans jamais s'arrêter à une définition précise. Cependant, la rhétorique compte avec un instrument plus précis que la métaphore pour décrire ce mouvement : c'est l'épanorthose. L'épanorthose est la figure de la correction feinte : l'auteur fait comme s'il hésitait, et finit par corriger son propos pour lui donner un sens qui

¹ BARTHES, Roland, « Le Monde-objet », *op. cit.*, p. 285. L'article est de 1953.

² *Id.*

³ BARTHES, Roland, « Littérature objective », in : *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 297. L'article a été rédigé en 1954.

⁴ BARTHES, Roland, « Le Monde-objet », *op. cit.*, p. 284.

⁵ *Id.*, p. 286.

⁶ Voir PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, *op. cit.*, p. 25 et *supra*, p. 95 et p. 249.

semble être plus exact que l'antérieur. Cependant, puisque l'on sait que le langage écrit, contrairement à l'oral, a la possibilité d'effacer la correction, ce mouvement devient une figure de langage. Il a généralement pour but d'établir un rapport plus direct avec le lecteur : cette hésitation simule un mouvement spontané et donne l'impression d'une pensée qui serait en train de s'élaborer.

Cependant, chez Barthes, l'épanorthose a une autre fonction. En effet, au lieu de mettre en avant les corrections, ce qui est nécessaire si l'on veut mettre l'accent dans le fait que la réflexion est en train de se développer, le critique a tendance à les cacher. De tous les changements que l'on a décrits, un seul est marqué dans le texte : « peut-être cette ombre racinienne est-elle plus une substance qu'une couleur »¹. A propos de l'œuvre de Beckett, Bruno Clément pense, dans la suite de Fontanier, l'épanorthose comme la figure de l'écart². Effectivement, cette figure peut être vue comme quelque chose qui montre toute la distance qu'il peut y avoir entre deux propositions. Cependant, cette définition ne convient pas exactement à l'écriture barthésienne : effectivement, si le critique cherche à occulter sa rhétorique au lieu de la mettre en avant, ce n'est pas pour mesurer l'intervalle entre deux idées, mais plutôt pour montrer jusqu'à quel point elles sont identiques. Effectivement, le nappé ne décrit pas mieux son objet que la couleur ou que le récit du souvenir. Tout se passe comme si, en voulant alterner les images, en feignant d'hésiter entre plusieurs positions possibles, au lieu de dire qu'il s'agit d'une substance *plutôt* que d'une couleur, l'auteur finissait par dire que le souvenir est un récit *et* une transe *et* un tableau *et* une couleur *et* une substance.

Justement, ce qui fait en sorte que ces « scènes » aient chez Racine un caractère érotique, c'est ce caractère paradoxal : le personnage n'a pas besoin d'analyser son souvenir parce qu'il lui apparaît d'emblée comme quelque chose qui allie la continuité à la contradiction. Ainsi, les images que Barthes utilise pour les caractériser sont celles qui vont dans le sens de cette union de contraires. De la sorte, on pourrait dire que la fonction de ces « scènes » dans la tragédie racinienne est de doter les personnages de ce que l'on a appelé un *chant*, c'est-à-dire, un discours chargé de signifier la plénitude d'un objet donné, qui, libéré des contraintes de la réflexion, tente de dire son être tel qu'il se donne, comme s'il pouvait

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 73.

² CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités, op. cit.*, p. 180.

être présenté dans sa vérité. Elles sont, pour reprendre l'imaginaire de l'auteur, ce produit miraculeux résultant d'une chimie démiurgique.

Cependant, lorsque l'on pense à ces « scènes » érotiques, on pourrait soulever une question. Lorsqu'il les décrit à partir de l'image du nappé, ne risque-t-il pas de faire en sorte que les textes de Racine deviennent aussi substantiels que la peinture hollandaise ? Quelle est, effectivement, la différence entre un tableau de Rembrandt et la tragédie racinienne ? Or, les Hollandais affichent une confiance totale dans cette « pellicule ferme et huilée du langage ». Leur art est un artisanat de la satisfaction : rien ne vient troubler le monde stable de l'ustensilité. Dans l'œuvre barthésien, cette suffisance bourgeoise ne peut pas être attribuée à la tragédie. De la sorte, la « scène » érotique apparaît en tant qu'une illusion que la réalité du texte dissipera bientôt. Les personnages de l'ombre ne réalisent jamais leurs désirs, alors que les personnages solaires ne peuvent les posséder qu'en les détruisant dans le procès. Ainsi, dans le *tenebroso*, cette présence massive et sans équivoque qu'est le Soleil détruira l'ombre et les rêves des personnages. Certes, le Soleil, lui aussi, tente de se révolter contre sa propre présence : « Sans doute, si le soleil parvient à s'égaliser, à se tempérer, à *se retenir*, en quelque sorte, il peut retrouver une *tenue* paradoxale, la splendeur »¹. Mais, évidemment, cette transformation de la présence solaire ne se produit jamais en pratique.

L'Eros racinien serait-il donc un fantasme impossible à réaliser ? L'érotique dans les pièces n'est pas une passion de la destruction : l'annihilation de l'être aimé ne fait objet d'aucun plaisir. Effectivement, si c'était le cas, les textes de Racine se rapprocheraient plus du drame que de la tragédie : la fonction du soleil n'est pas d'affirmer sa propre présence, mais de s'opposer à l'ombre. Il n'atteint son but, ainsi, que quand cette opposition se réalise. Il serait inexact de dire que le *tenebroso* est la victoire de la lumière sur les ténèbres ; plutôt, il faudrait le décrire comme le moment où l'un est *en train* d'envahir l'autre. Le tragédien peint, ainsi, le moment où l'ombre sait qu'elle va disparaître : l'opposition se maintient encore, mais la victoire du Soleil ne fait plus de doute.

Ainsi, le *tenebroso* est une nouvelle forme de paradoxe : il reprend toutes les caractéristiques de la « scène » érotique. C'est pour cela que Barthes a décrit le *tenebroso* comme un tableau clair-obscur. Ce tableau est toujours disponible, il réalise donc ce transe qui consiste dans l'introduction de l'intelligibilité du récit dans la réalité du présent. Mais il

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 74.

est aussi substantiel : si la scène qui représente « les yeux en larmes levés vers le ciel »¹ est une des images préférées de la tragédie racinienne, c'est parce qu'elle symbolise le moment de purification : la lumière se baigne dans les larmes. Elle se transforme ainsi, nappe, et peut, comme l'eau, s'étaler et devenir une surface. La lumière perd son éclat et devient luisance. Les yeux levés vers le ciel ne sont pas le signe d'une envie d'ascension du sujet, mais des ténèbres qui étaient à leur origine : ils mesurent, ainsi, toute la distance parcourue par cet être d'ombre jusqu'au moment de sa destruction. Le *tenebroso* coïncide, de cette manière, terme à terme avec la « scène érotique », mais avec une différence importante : l'élément désirant y est introduit. Le sujet finit par se dédoubler : il peut posséder une scène dans laquelle il est, lui aussi, un objet, « en sorte qu'il représente simultanément par un paradoxe précieux les deux termes du conflit – et du plaisir »². Le *tenebroso* est comme l'idée de *fading*, que Barthes développera dans *Le Plaisir du texte*³.

Cependant, dans la première partie de l'essai de Barthes, dans laquelle il tente de décrire toutes les unités qui composent la structure de la tragédie, un élément étranger est introduit : la mauvaise foi. Cette expression n'a pas, toutefois, le même sens qu'elle avait dans la philosophie de Sartre : certes, comme dans l'œuvre du philosophe, elle indique le moment où le personnage abandonne sa liberté. Mais cet abandon ne peut pas, dans le texte de Racine, être vu comme l'instant où un sujet se trahi et décide de s'éloigner de lui-même ; il serait plus exact de dire que le personnage tragique perd sa liberté au moment où il décide de devenir un sujet. La mauvaise foi ne constitue pas comme un choix tragique : le sujet n'étant pas un des éléments du genre, la mauvaise foi ne peut apparaître que comme quelque chose qui lui est étranger. C'est dans le drame que les héros optent entre une vie de mensonge et une vie plus authentique. Dans la tragédie, le choix qui consiste à renoncer à sa propre liberté est le signe d'une rupture avec la tragédie elle-même. Tout se passe comme si le personnage, chez Racine, était voué à être inauthentique dès que le problème de l'authenticité se pose.

C'est pour cela que Barthes affirme que le personnage racinien est toujours « hors de soi »⁴ : son moment de plus grande unité est, en même temps, l'instant du déchirement de la colère. Le personnage ne peut pas prendre un choix parce que ce choix est toujours déjà fait : dans les pièces tragiques Racine ne n'ont pas de dénouement parce que leur temps n'est pas

¹ *Id.*, p. 75.

² *Id.*

³ Voir BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 221 et *supra*, p. 322.

⁴ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 88.

linéaire. C'est pour cela que la tragédie racinienne ne finit jamais qu'en tranchant : la fin arrive tout d'un coup et interrompt une action qui pourrait continuer à suivre indéfiniment la loi vendettale¹.

On a vu que Mauron voyait dans *Mithridate* un moment critique de l'œuvre. Pour Barthes, cela veut dire que *Mithridate* n'est plus dans le registre tragique. Dans la première partie de son étude, il affirme qu'il n'y a « rien de plus illusoire que la notion de crise tragique »². Or, l'analyse de la pièce commence par l'image d'une alternative : *Mithridate* serait comme « une scène de cinéma mal tournée »³. Elle montrerait, par une maladresse de la mise en scène, le vrai visage de Mithridate : la pièce tourne, ainsi, une autre scène, dans laquelle « le drapé »⁴ est en place et une version plus acceptable du roi peut être présentée. Cependant, dès que cette alternative apparaît, la tragédie est condamnée : dire qu'un personnage peut être vrai, c'est déjà le fausser. Xipharès est, ainsi, un sujet dramatique parce qu'il a une essence : il est essentiellement bon même si sa situation (et, par conséquent, sa fonction) devrait rendre coupable, puisqu'il ravi au père sa femme, qui lui avait été confiée. Mais il est soumis à la loi est au père, et attend de lui qu'il le juge. Ce juge, toutefois, n'a rien d'un dieu : il est un tyran, et ses décisions ne sont que des ruses pour garder le pouvoir. Ainsi, la seule manière que Xipharès peut trouver pour continuer à vénérer le père, c'est en reconnaissant sa propre culpabilité. C'est là qu'intervient la mauvaise foi racinienne : le sacrifice du roi est une mise-en-scène puisqu'il ne sacrifie rien puisqu'il n'agit qu'à partir d'un calcul et n'absout son fils que lorsque Monime est déjà perdue pour lui. Relire la dernière scène de *Mithridate*.

On a déjà vu que ce raisonnement barthésien est tautologique : il introduit une différence à l'intérieur de l'œuvre de Racine pour mieux établir son identité. L'usage que le critique fait de la mauvaise foi est significative : à chaque fois qu'un élément ne confirme pas sa propre description de la tragédie, cet élément est rangé du côté de la mauvaise foi racinienne et appartient, donc, au drame bourgeois. Mais il reste que, en ce faisant, Barthes parle d'un trait des textes que les autres auteurs étudiés avaient aussi essayé de rendre compte dans leurs lectures. Pour Goldman, le choix tragique ne peut pas se faire parce qu'il est paradoxal : à chaque fois qu'un personnage choisit, c'est parce qu'il a réalisé un compromis et

¹ *Id.*, p. 98.

² *Id.*

³ *Id.*, p. 139.

⁴

a, partant, abandonné les valeurs absolues. Pour Mauron, la délibération reste un moment exceptionnel dans les textes : Mithridate décrit le même mouvement que le *Moïse* de Freud¹.

Quoiqu'il en soit, on atteint ici les limites du paradoxe dans la critique de Barthes. En effet, si la tragédie est un « mélange » de plusieurs éléments contradictoires, il y a quelque chose que ce mélange, si puissant soit-il, ne réussit pas à intégrer : la civilisation bourgeoise signe la mort de la tragédie. Racine n'est pas tragique *et* bourgeois, il est bourgeois *en plus* d'être tragique, et c'est cette complémentarité (que l'on serait tenté de décrire en termes de parasitage) est le « point par où elle pourrit »².

L'Écrivain et sa Plume

Comment comprendre ce rôle de repoussoir que joue le discours bourgeois chez Barthes ? Or, c'est justement parce que ce discours est *plein* qu'il est stérile. Tout se passe comme si la bourgeoisie ne cessait de compléter son langage par un *et cætera* pour continuer à dire toujours la même chose. Le bourgeois surcharge : lorsqu'un baryton comme Gérard Souzay chante, par exemple, il ne se contente pas de prononcer mots. Il faut, en plus, que chaque consonne des vocables soit significative : la fricative « déchaîne le malheur », la gutturale « creuse », la dentale est une « douceur qui pénètre »³. Si l'on reprend le vocabulaire du S/Z, c'est, curieusement, le drame qui devient introduction trop abrupte classique, alors que la tragédie s'approche plus du texte moderne : le texte de Racine est beaucoup plus « scriptible » que celui de Zola. Cette confusion des termes tient au rôle particulier que joue la tragédie dans l'œuvre de Barthes. Effectivement, pour le critique, le mot « classique » sera affecté d'une valeur positive ou négative selon les possibilités que le texte offre pour une nouvelle écriture. La tragédie représente ce « classique » positif parce qu'il s'offre à une lecture renouvelable : il est ce langage qui s'ouvre au lecteur et le laisse respirer. Certes, la tragédie du XVII^e siècle n'a pas ce citation abrupte « ce sens du plein air »⁴ parce qu'elle est représentée dans une scène close. Mais, dans la mesure où il y a, en elle, un souvenir de la Grèce, cet espace réalise le paradoxe d'un plein air fermé : Trézène, par exemple, n'est qu'un village, « un tertre aride, fortifié de pierrailles », qui se trouve dans un paysage aride qui est

¹ Voir *supra*

² *Id.*, p. 142.

³ BARTHES, Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 803.

⁴ BARTHES, Roland, « Le Théâtre grec », *op. cit.*, p. 736.

« un extérieur pur, net, dépeuplé »¹. Effectivement, le seul moment où une mise en scène moderne réussit à exprimer quelque chose de proche de la tragédie classique, c'est dans les représentations du Cartel des quatre introduction abrupte (formé par les directeurs Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty et Georges Pitoëff) et dans la mise en scène de Vilar du *Prince de Hombourg*. Elles relèvent du tragique parce qu'elles transgressent le décor bourgeois : l'espace du théâtre allie, ainsi, « l'ouverture et la clôture du lieu scénique »².

C'est l'image de la transparence que Barthes utilisera pour parler de cette ouverture dans les textes de Racine. Le critique utilise cette image d'une façon particulière : le tragédien n'est pas transparent parce que sa forme véhiculerait parfaitement un contenu donné. Cette écriture est, certes, pleinement intelligible. Cependant, puisque cette intelligibilité n'a pas de référent particulier, elle ne manifeste son existence que dans la mesure où elle disparaît : elle n'est plus un langage qui s'efface derrière une essence, elle est la figure de son propre effacement. Elle est « à la fois ce dont il n'y a rien à dire et dont il y a le plus à dire »³ : elle s'épuise dans sa propre écriture, mais cet épuisement libère la parole pour des nouvelles écritures. La grande vertu de Racine est, donc, son « art inégalé de la disponibilité »⁴.

Comment comprendre cette fascination pour l'objet paradoxal ? Il semble que cela soit lié à un certain rapport avec l'altérité :

« Le Japon offre l'exemple d'une civilisation où l'articulation des signes est extrêmement fine, développée, où rien n'est laissé au non-signe ; mais ce niveau sémantique, qui se traduit par une extraordinaire finesse du traitement du signifiant, ne veut rien dire, en quelque sorte, ne dit rien : il ne renvoie à aucun signifié, et surtout à aucun signifié dernier, exprimant ainsi à mes yeux l'utopie d'un monde tout à la fois strictement sémantique et strictement athée. Comme beaucoup d'entre nous, je refuse profondément ma civilisation, jusqu'à la nausée. Ce livre exprime la revendication absolue d'une altérité totale qui m'est devenue nécessaire et peut seule provoquer la fissure du symbolique, de notre symbolique »⁵.

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 59.

² BARTHES, Roland, « "Le Prince de Hombourg" au TNP », in : *Œuvres complètes*, t. I, p. 246.

³ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 54.

⁴ *Id.*, p. 55.

⁵ BARTHES, Roland, « Sur "S/Z" et "L'Empire des signes" », in : *Œuvres complètes*, t. III, p. 667.

Cette position de Barthes par rapport à sa propre civilisation est très importante pour comprendre la raison pour laquelle il oppose la tragédie au drame. On le sait, la tragédie classique ne serait pas un héritage transmis jusqu'à la modernité à partir d'une tradition occidentale unique : pour lui, le monde classique est une altérité. Or, cela ne se constitue en problème que parce que la « civilisation bourgeoise » se montre incapable de laisser la parole à l'autre. Si les mises en scènes contemporaines des tragédies tendent à échouer, c'est parce qu'il met constamment en question la capacité du théâtre de représenter l'autre. Lorsque Jean-Louis Barrault décide de voir *L'Orestie* comme une « fête nègre », non seulement il se trompe quant à la nature du théâtre grec, mais aussi il finit par réaliser une pièce exotique. Or, l'exotique est la négation de l'altérité, puisque les acteurs ne font que représenter la conception bourgeoise de cette « fête nègre » : « n'est pas nègre qui veut »¹.

Pour représenter l'autre, la civilisation bourgeoise doit greffer à tous les signes ce « signifié unique » dont parle l'auteur. Son discours serait, de cette manière, condamné à reproduire inlassablement sa propre vision du monde, alors même qu'elle cherche à entrer en contact avec d'autres mentalités. C'est pour cela que « l'altérité totale » qu'est le Japon serait capable de provoquer cette « fissure du symbolique » : en apparaissant comme exemple d'une civilisation qui n'a jamais eu besoin de ce « signifié dernier », elle montre comment le langage moderne est loin d'être universel. Or, mettre en question l'universalité de ce signifié revient à révéler son imposture : il ne peut se prétendre universel qui sur le fond d'une structure de pouvoir qui s'impose à tous les autres systèmes et tend à les effacer.

Cependant, une contradiction apparaît dans le discours de Barthes apparaît. Comment pourrait-on satisfaire cette « exigence totale » « d'altérité absolue » ? L'altérité ne peut être ni « totale » ni « absolue » parce que l'autre ne peut exister à l'intérieur d'un rapport qui le définit en tant que tel. C'est pour cela que, dans la même phrase où il exprime ce désir *absolu*, Barthes finit par décrire ses conclusions avec des termes *relatifs* – effectivement, si l'on cherche l'altérité pour « provoquer la fissure du symbolique, de notre symbolique », l'autre ne peut pas exister dans sa totalité, puisqu'il n'est pas convoqué pour ses caractéristiques propres, mais seulement dans la mesure où il a un impact dans « notre » culture. L'altérité finit par être soumis à un projet qui reste inscrit dans une lutte qui se déroule à l'intérieur de la modernité bourgeoise.

¹ BARTHES, Roland, « Comment représenter l'antique », in : *Essais critiques*, op. cit., p. 334.

Cela ne veut pas dire, toutefois, que cette contradiction rend le projet de Barthes inopérant. Effectivement, s'il était impossible de lutter contre un discours à l'intérieur même de ce discours, aucune modification historique ne serait possible. En fait, cette contradiction ne fait que montrer de quelle façon sa critique s'inscrit dans un paradoxe : elle cherche à comprendre une altérité totale tout en restant à l'intérieur du système linguistique contre lequel elle se rebelle. Elle cherche, ainsi, à s'équilibrer dans une position intérieure et extérieure à la bourgeoisie, comme l'homme tragique goldmannien qui, ne pouvant pas s'affranchir du monde qu'il déteste, n'a pas d'autre choix que de poursuivre la recherche de Dieu à l'intérieur de ce monde qui devrait pourtant exclure toute présence divine.

Cette position paradoxale est traitée comme une « situation d'écriture »¹. Effectivement, si le Japon était vu comme un objet de connaissance, prêt à être représenté et analysé par le discours, Barthes n'aurait avancé en rien dans son projet de fissure symbolique : l'analyse et la représentation sont inscrites dans la culture occidentale ; elles ne feraient, ainsi, que renforcer une acculturation de l'orient. Certes, un savoir sur le Japon est possible, mais il ne peut se faire qu'à partir d'une reconnaissance de la différence. Cependant, en laissant ce projet de connaissance à d'autres auteurs, Barthes poursuit un autre but. C'est avec un imaginaire de la lumière qu'il décrit son travail : dans l'immense obscurité qui constitue pour lui les réalités sociales japonaises, « un mince filet de lumière cherche, non d'autres symboles, mais la fissure même du symbolique »². Le filet de lumière est mince parce qu'il ne s'inscrit pas dans une tentative de description totalisante. S'il affirme que le Japon l'a « étoilé d'éclats multiples »³, c'est pour signifier que cette lumière ne brille que dans l'obscurité de la nuit. Cette idée d'une lumière encerclée par l'obscurité le séduit : le Japon n'est pas, ainsi, comme une présence massive qui pourrait s'opposer à cette autre présence massive qu'est l'occident, mais un système qui, paradoxalement, ne se révèle que dans la mesure de la propre l'ignorance de l'auteur. Le Japon de Barthes est un pays qu'il ne connaît pas, et c'est ce manque de connaissance qui libère sa parole. Celui qui lit, ainsi, ce livre comme une étude ne trouvera qu'un savoir lacunaire et très inexact : le Japon est moins un pays qu'une écriture. Cette écriture travaille l'attention portée à une lumière raréfiée qu'est la seule que l'auteur soit en mesure de capter. Si le Japon peut être compris comme une « altérité

¹ BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, in : *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 352.

² *Id.*, p. 352.

³ *Id.*

absolue », c'est moins, donc, parce qu'il représenterait une culture différente que parce qu'il se prête à une écriture de la différence.

De cette manière, on peut dire que, pour Barthes, la seule différence possible dans la société dans laquelle il vit, c'est l'écriture. Il est intéressant, ainsi, de noter que, l'intérêt de « *Ecrivains et Ecrivants* » est moins dans la distinction entre les deux rôles que dans la façon dont ils se confondent. Effectivement, l'opposition entre les deux fonctions semblent recouvrir celle qui met ceux qui travaillent avec le langage face à ceux qui travaillent avec la pensée : les uns s'occupent de la forme, les autres, du contenu. Mais, si l'on essaie de lire attentivement la façon dont l'auteur définit les écrivains, on se rendra compte qu'ils n'existent, pour ainsi dire, que dans leurs propres têtes : leur projet est « naïf », il pense pouvoir mettre fin à une ambiguïté du monde à travers le langage, il ne supporterait pas que l'on « psychanalyse son écriture »¹. S'il n'accepte pas que l'on analyse son écriture, ce n'est pas, bien évidemment, parce que cette analyse est impossible, mais parce qu'elle lui révélerait le caractère naïf de leur propre rapport au langage. La figure, beaucoup moins rare, beaucoup plus consciente, de l'écrivain-écrivain, c'est celle qui vit dans l'ambiguïté : « nous voulons *écrire quelque chose*, et en même temps nous *écrivons tout court* »². Barthes décrit le rapport de l'écrivain-écrivain avec la société de la manière suivante :

« A l'échelle de la société entière, ce nouveau groupement a une fonction *complémentaire* : l'écriture de l'intellectuel fonctionne comme le signe paradoxal d'un non-langage, elle permet à la société de vivre le rêve d'une communication sans système (sans institution) : écrire sans écrire, communiquer de la pensée pure sans que cette communication ne développe aucun message parasite. [...] Bref, d'un point de vue anthropologique, l'écrivain-écrivain est un exclu intégré par son exclusion même, un héritier lointain du Maudit : sa fonction dans la société globale n'est peut-être pas sans rapport avec celle que Cl. Lévi-Strauss attribue au Sorcier : fonction de complémentarité, le Sorcier et l'intellectuel fixant en quelque sorte la maladie nécessaire à l'économie collective de la santé. Et naturellement, un tel conflit (ou un tel contrat, comme on voudra) se noue au niveau du langage ; car le langage est ce paradoxe : l'institutionnalisation de la subjectivité »³.

¹ BARTHES, Roland, « *Ecrivains et Ecrivants* », in : *Essais critiques*, op. cit., p. 409.

² *Id.*, p. 409.

³ *Id.*, p. 410.

L'écrivain-écrivain vend, ainsi, à la société un objet qu'il ne peut pas produire : l'image d'une communication sans langue. Mais, en le faisant, contrairement à l'écrivain (qui, naïf, se trompe tout autant que la société) il triche et passe quand même un message parasite qui se loge dans le langage : c'est sa propre subjectivité.

L'image du sorcier est intéressante parce qu'elle donne une précision au statut du décentrement. A partir du moment où l'écrivain-écrivain est décrit comme quelqu'un qui est intégré par son exclusion même, ce n'est plus le texte qui devient objet d'un décentrement, mais l'activité d'écriture en tant que telle. Dès lors, il y a une identification entre la lecture du critique (qui n'est qu'un des visages que l'écrivain-écrivain peut assumer) et la position que ce critique doit occuper dans la société. On a vu que la fonction de la tragédie, par exemple, loin d'exprimer le monde bourgeois, est de continuer de se montrer aussi différente que possible de lui. Mais, dans la mesure où ce monde veut s'approprier cette tragédie, comme si, réclamant l'héritage du monde grec, il souhaitait montrer de quelle façon les modernes pouvaient, eux aussi, par un tour de passe-passe, s'inscrire dans cette universalité de la culture occidentale (en faisant comme si toutes les productions culturelles depuis la Grèce antique annonçaient la venue du sujet tel que, dans la société contemporaine, on l'imagine), elle veut continuellement ramener cette altérité au centre de la structure de ses propres représentations culturelles. Ainsi, lorsque, avec ses institutions (notamment l'université), elle charge le critique de dire cette centralité de la culture grecque, le critique ne peut faire autrement que refuser ce rôle d'assimilation tout en assumant cette fonction de sage investi par la société qui lui a été assigné.

Il devient, ainsi, de plus en plus difficile d'éviter le mot « tragique » pour décrire cette position de conflit-contrat qui est celle du sorcier. Effectivement, dans la position paradoxale qu'est la sienne, le critique ne peut parier que sur un seul salut : le texte. C'est pour cela que les textes littéraires apparaissent si souvent comme des entités miraculeuses. Claude Lévi-Strauss parle d'un événement, rapporté par l'anthropologue américaine Matilda Coxe Stevenson, survenu chez les Zuni, au Nouveau-Mexique, dans lequel un adolescent se trouve accusé de sorcellerie. La sorcellerie étant interdite chez les Zuni, il a nié, devant ses juges, autant qu'il a pu, avoir des pouvoirs magiques. Cependant, il s'aperçoit, très tôt, que ses déclarations d'innocence sont inutiles, et il adopte une ligne de défense beaucoup plus rusée : il admet les faits, et déclare avoir des connaissances occultes qu'il aurait héritées de ses ancêtres. Ses ancêtres et lui auraient, ainsi, des pouvoirs prodigieux grâce à des plumes magiques qui leur permettraient, entre autres choses, d'abandonner la forme humaine pour

assumer celle des animaux. Evidemment, les juges lui demandent qu'il montre ses plumes, ce qui le met dans l'embarras. Il indique, ainsi, des lieux inaccessibles : il les aurait cachées à l'intérieur d'un mur. Intraitables, les juges décident de détruire tous les murs qu'il avait désignés. Mais, par un coup de chance, le jeune se réfère à un endroit où, par hasard, se trouvait effectivement une plume. Les juges n'ont plus d'autre choix que de le déclarer sorcier, et il doit maintenant assumer ce rôle : curieusement, en le devenant, au lieu d'être puni, le jeune est relâché.

Ce que Lévi-Strauss essaie de montrer avec ce récit, c'est que, loin d'assumer et de répandre la croyance dans la sorcellerie, le rôle des juges peut être celui de la mettre en doute. Mais, en ce faisant, ce qu'ils demandent de l'accusé (et celui-ci s'en aperçoit très vite), c'est de conforter ces croyances malgré les positions de ces juges : ils n'assument cette position septique, en effet, que pour que l'existence de la magie en sorte plus renforcée. Le changement de posture, qui va de l'incrédulité à l'adhésion totale est toujours plus convaincante qu'une position demeurée constante du début à la fin. « Grâce à lui [le jeune], la sorcellerie, et les idées qui s'y rattachent, échappent à leur mode pénible d'existence dans la conscience, comme ensemble diffus de sentiments et de représentations mal formulés, pour s'incarner en être d'expérience »¹. Lévi-Strauss tente montrer comment, à partir de cette ruse du jeune, il a fini par vivre sincèrement sa propre transformation en sorcier, ce qui lui a permis d'incarner ce rôle. Effectivement, la nécessité de confirmer la cohérence du système n'était pas moins vitale pour lui que son intégrité physique. La satisfaction qu'il apporte au groupe est, ainsi, beaucoup plus complète lorsqu'il confirme les soupçons et apporte des preuves que s'il les avait niés jusqu'au bout et avait été exécuté.

Pour Barthes si la position du sorcier est celle d'un « conflit-contrat », c'est moins parce que le rôle de l'écrivain-écrivain serait de lutter contre une bourgeoisie pour remplir le rôle nécessaire de l'antagonisme que parce qu'il doit occuper cette position du jeune sorcier par rapport à ses juges, chargé de justifier l'existence de la représentation de l'altérité. Avec tout le poids de son « signifié dernier », cette bourgeoisie fait comme un tribunal qui met l'écrivain-écrivain dans la position paradoxale qui est celle de l'accusé : l'accusé est au centre de ses préoccupations, puisque tous les regards se tournent vers lui, mais cette position n'est centrale que dans la mesure où il est frappé d'un soupçon de vivre dans les marges. C'est la fonction

¹ LEVIS-STRAUSS, Claude, « Le Sorcier et sa Magie », *Les Temps modernes*, n° 41, 1949, p. 393. [Vérier cette citation](#)

des institutions : en le soutenant, ils placent l'écrivain-écrivain à l'intérieur du monde et mettent constamment sa culpabilité à l'épreuve. Ils lui demandent si, oui ou non, la littérature existe, si elle a droit de cité dans les représentations bourgeoises du monde, si cette altérité n'est pas une illusion. Ceux qui refusent d'être assimilés doivent montrer leurs plumes : ils doivent produire les preuves d'une altérité absolument rebelle au signifiant bourgeois. Barthes n'a jamais cessé d'indiquer les plumes coincées dans des murs invérifiables : la tragédie, avec sa civilisation perdue, le théâtre de Brecht, avec sa civilisation à créer et le « système Japon », avec sa civilisation incompréhensible, sont autant des preuves d'une altérité censée convaincre le lecteur d'un langage inaccessible à eux, mais qui lui échappe dans la mesure même où elle est différente. Dans ces conditions, seule l'écriture critique est capable de réaliser cette incarnation de l'autre :

« Allusion et assertion, silence de l'œuvre qui parle et parole de l'homme qui écoute, tel est le souffle infini de la littérature dans le monde et dans l'histoire. Et c'est parce que Racine a honoré parfaitement le principe allusif de l'œuvre littéraire, qu'il nous engage à jouer pleinement notre rôle assertif. Affirmons donc sans retenue, chacun pour le compte de sa propre histoire et de sa propre liberté, la vérité historique, ou psychologique, ou psychanalytique, ou poétique de Racine ; essayons sur Racine, en vertu de son silence même, tous les langages que notre siècle nous suggère ; notre réponse ne sera jamais qu'éphémère, et c'est pour cela qu'elle peut être entière ; dogmatiques et pourtant responsables, nous n'avons pas à l'abriter derrière une « vérité » de Racine, que notre temps serait seul (par quelle présomption ?) à découvrir : il nous suffira que notre réponse à Racine engage, bien au-delà de nous-mêmes, tout le langage à travers lequel notre monde se parle à lui-même et qui est une part essentielle de l'histoire qu'il se donne »¹.

Barthes, soupçonné d'imposture, a été enjoint de révéler sa plume. Lorsqu'il l'a fait, son geste fût paradoxal : il a d'abord montré du doigt celle de Racine et de la tragédie. Mais, en le faisant, il affirmait en même temps que Racine n'écrivait que pour qu'un autre langage puisse se développer. Ainsi, il a indiqué, du même coup, comme par un *tour* (que l'on pouvait appeler, indifféremment, tour de magie ou tour de rhétorique), que cette plume était capable d'une métamorphose : elle devrait, si elle voulait rester fidèle à l'écriture racinienne, devenir celle de l'écrivain-écrivain, celle de Roland Barthes. Sommé, ainsi, de rendre son langage

¹ BARTHES, Roland, *Sur Racine, op. cit.*, p. 55.

transparent, de montrer dans quel sens le texte de Racine se constituait en tant qu'altérité, il répondait que c'était précisément dans la mesure où ce langage était lui-même transparent et permettait sa conversion dans une écriture autre : être fidèle à l'être de la littérature, c'était, pour lui, assumer sa propre plume.

2.3 Présence de la nuit

392

« Pourquoi la littérature ? » Cette interrogation, simple, naïve même, est une des questions que la critique littéraire du XX^e siècle n'a cessé de répondre. Certes, pour nous, ce geste qui consiste à mettre en question de l'être de la littérature pour le replacer dans sa fonction peut sembler banal : le rôle essentiel de toute réflexion sur le texte littéraire n'est-il pas de réaliser ce mouvement ? Or, nous le savons maintenant, rien dans l'écriture ne peut être tenu ni pour banal, ni pour essentiel. Ces deux mots recouvrent, le plus souvent, ce qu'une époque donnée a tenu pour évident, et l'on sait de quelle manière l'évidence est loin d'être une affaire réglée.

Il y a deux façons de lire la manière dont les auteurs ont essayé de réagir à ce problème. Chacune d'elles change non seulement la réponse qui a été donnée, mais aussi le mode selon lequel la question sera posée. On pourrait dire que Charles Mauron, par exemple, n'est devenu critique que pour connaître le sens de la littérature. Déjà, dans son premier livre « psychocritique »¹, on a vu que la création était associée à l'imaginaire de l'eau et de la lumière². Le choix d'étudier Mallarmé pourrait être vu, ainsi, comme une manière particulière de justifier la littérature. *Mallarmé l'obscur* est, comme on apprend d'emblée en lisant le titre, une interrogation adressée à la lumière. La problématique pourrait se formuler dans les termes suivants : pourquoi Mallarmé a décidé d'être obscur, alors qu'il pouvait écrire clairement ?

On voit pourquoi cette façon de lire la réponse de Mauron présuppose une certaine façon de penser. Dès que l'on affirme que quelqu'un écrit *pour* découvrir la fonction de la littérature, on dit, en même temps, on dit, en même temps, que la littérature occupe une position marginale dans son rapport avec les autres types de discours. Tout se passe comme si l'on posait la question suivante : « Pourquoi la littérature, *au lieu* de la philosophie ou de la science ? » On mettrait, ainsi, la critique dans la position d'un chercheur qui travaille à l'intérieur d'un domaine du savoir. Dès lors, son travail devient celui de justifier une pratique qui occupe une position particulière dans son rapport avec la connaissance. Or, ce rapport présuppose un certain nombre d'idées qui sont liées à un imaginaire de la clarté. En effet, il

¹ Mauron dit souvent que son livre publié en 1941, *Mallarmé l'obscur*, constitue un des premiers travaux en psychocritique en France. Cependant, s'il est vrai que cet ouvrage s'intéresse déjà, à une époque où elle était à ces débuts, à psychanalyse, il serait difficile de défendre que ce texte constitue une lecture méthodique des effets de l'inconscient dans l'œuvre telle que l'on verra à partir de son étude sur Racine.

² Voir *supra*, pp. 160-161 et MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, op. cit, p. 18.

semble que Mauron essaie de répondre à un interlocuteur imaginaire, qui soutiendrait que le langage obscur de Mallarmé est essentiellement mystificateur, une imposture qui cache, sous son langage difficile, un contenu décevant. Dès lors, deux solutions sont possibles : d'abord, on pourrait affirmer que l'obscurité, elle aussi, *transmet* quelque chose. La forme basculerait, ainsi, dans le contenu. Ensuite, on pourrait dire que Mallarmé n'avait pas conscience du contenu qu'il entendait transmettre, et que son obscurité est bien un obstacle à sa compréhension. Evidemment, Mauron choisit la première option (il y a peu des critiques qui accepteraient d'admettre expressément la seconde, même si, dans une certaine mesure, leurs textes en dépendent pour développer leurs interprétations), en donnant une valeur positive à l'obscurité : ce que la clarté ne peut pas exprimer, c'est l'expérience de sa propre naissance. La poésie serait chargée, ainsi, de faire vivre dans le lecteur l'expérience d'une idée qui se forme devant ses yeux. Le modèle de Mauron est, ainsi, le mythe d'Aphrodite qui naît des eaux.

Les deux images évoquées ici, celles de la lumière et des eaux, se lient, dès lors, à deux registres différents de la condition humaine : la raison et l'émotion. On a vu que, pour Mauron, les eaux sont associées à l'événement traumatique par excellence, source primitive de tous les autres sentiments, et qui serait revécu par le sujet de plusieurs manières : la naissance. Les eaux sont, ainsi, liées à l'élément « pré-natal »¹. Cependant, formuler le problème de cette manière, c'est accepter de soumettre, implicitement, la raison à l'émotion : le point de départ de l'investigation situait déjà la poésie dans son rapport avec les savoirs clairs, et doit, par conséquent, assigner à elle un rôle qui ne leur soit pas étranger. Lorsque l'on admet que la clarté ne peut pas transmettre une expérience pour assigner ensuite à la poésie comme forme adaptée à véhiculer un contenu donné, c'est faire un chemin qui part d'une obscurité présumée pour revenir à une clarté reconquise.

On voit maintenant pourquoi la question de la fonction de la littérature ne se constitue comme un problème qu'à l'intérieur d'un type de vision du monde. Dès qu'un auteur reconnaît la clarté comme la norme, il doit admettre que la littérature ne peut exister comme un objet qu'en mettant en question la transparence du langage. Non pas parce que ces textes établiraient, d'eux-mêmes, un rapport avec l'idéal de la clarté discursive, loin de là. Si l'on n'a de cesse que de donner à la littérature un rôle, c'est parce que le mot « littérature » n'a été créé que pour accueillir les textes qui n'ont pas de raison d'être dans ce système : la littérature

¹ *Id.*

a été créé comme une façon de regrouper des écrits ne pouvant pas assurer la fonction qui aurait dû être la leur. La littérature comme discipline n'est, le plus souvent, que le nom que l'on donne à certains textes dans la tentative de leur attribuer un rôle. Le moins que l'on puisse dire, c'est que ces lectures, qui se demandent la raison pour laquelle la littérature existe, sont de mauvaise foi : elles présupposent que ces textes occupent, comme que naturellement, une place qui aurait été pour toujours la leur, et que le critique ne ferait que décrire. L'interrogation qui se formule avec elle, qui l'accompagne et qui dirige les efforts critiques serait, finalement, plutôt celle-ci : « Que faire de cette débauche de langage qu'est le texte que je suis en train de lire ? »¹

Cette première façon de lire le problème est, bien sûr, celle qui respecte le plus la manière dont les auteurs eux-mêmes ont vu le problème (même si Barthes, on le sait, a adopté une position plus ambiguë que celle de Mauron et de Goldmann). Cependant, ses limites n'apparaissent jamais aussi clairement que lorsque l'on pense aux rapports des critiques avec les écrivains qu'ils étudiaient. Dans les années 1960, Goldmann commence à s'intéresser au potentiel révolutionnaire du théâtre. Plus particulièrement, à partir de 1966, il étudie, avec attention, les textes de Jean Genet et de l'écrivain polonais Witold Gombrowicz. Ce qui intéresse Goldmann, c'est la puissance de compréhension de ces deux auteurs et leur capacité à pressentir l'ébranlement du capitalisme de régulation qui était mis en place à l'époque. Or, Goldmann commence à publier ces articles en 1964, quatre ans, donc, avant les mouvements de mai 68² : pour lui, *Les Paravents* de Genet, pièce franchement révolutionnaire était possiblement « la première hirondelle qui annonce l'arrivée du printemps »³. Dans cet article, il oppose le théâtre révolutionnaire de Genet à celui qui est présenté d'emblée comme « l'aristocrate polonais Gombrowicz »⁴.

Gombrowicz a peu apprécié les analyses de Goldmann : mécontent d'être traité d'aristocrate, il s'est manifesté publiquement et en privé quelle manifestation publique ? chercher dans les œuvres complètes de l'écrivain, en faisant savoir au critique qu'il ne se considérait nullement comme un écrivain aristocratique, et que ses travaux ont toujours eu

¹ On reviendra sur l'image de la débauche et sa présence dans l'œuvre de Mauron.

² Voir GOLDMANN, Lucien, « A propos du "Le Mariage " de Gombrowicz », *France Observateur*, n° 718, 6 février 1964, p ? Il faut consulter ce texte pour voir si c'est vrai. Je peux confirmer qu'il en parle à partir de 1966 seulement. Gombrowicz cite plutôt « La Critique n'a rien compris » comme le texte où il est question de l'aristocratie. Vérifier.

³ Voir GOLDMANN, Lucien, « Le Théâtre de Jean Genet », *op. cit.*, p. 302.

⁴ *Id.*, p. 286.

pour but d'exercer une écriture indépendante et révolutionnaire. Goldmann rapporte qu'il a essayé d'expliquer à l'écrivain que cela ne contredisait pas sa propre analyse : pour lui, justement, Gombrowicz adopterait une position proche de la posture révolutionnaire dans la mesure où il s'attache à des valeurs aristocratiques et chrétiennes idéalisées, ce qui aboutit dans une critique de l'aristocratie existante. C'est pour cela qu'il le compare à Genet¹. Cette explication ne l'a, visiblement, pas convaincu :

« Le professeur Lucien Goldmann. Carré d'épaules, avec une cage thoracique de gladiateur, fendant l'air un peu comme un camion ou plutôt comme un navire de trente mille tonnes. Il a assisté à la première du *Mariage* au théâtre Récamier, a pris part aux discussions, expliquant à droite et à gauche aux gens où était tout le secret de la pièce, et pour finir il a publié un article dans *France Observateur*, intitulé "La critique n'a rien compris", où il a donné sa propre interprétation de la pièce. [...]J'ai risqué une timide protestation, d'accord, je ne le nie pas, *Le Mariage*, est une version démente d'une histoire démente, dans le déroulement onirique, titubant de son action se reflète le fantastique du processus historique, mais que Mania soit la nation et le Père l'État... ? Peine perdue ! monsieur Goldmann, professeur, critique, marxiste et carré d'épaules, a décrété que moi, je ne savais pas, mais que lui savait ! Impérialisme enragé du marxisme ! Cette doctrine leur sert à assaillir les gens ! Goldmann, armé de la foudre marxiste, était le sujet — moi, privé de marxisme, j'étais l'objet — il y avait là quelques témoins de notre discussion, qui ne s'étonnaient pas le moins du monde de voir Goldmann penser pour moi et non l'inverse »².

On retrouve, dans cette curieuse discussion entre Goldmann et Gombrowicz, quelques-uns des thèmes les plus importants que l'on a travaillé au long de ce travail. L'écrivain polonais met en question, notamment, le problème de la légitimité de la méthode et la façon dont « l'esprit de système » tend à substituer la signification de l'œuvre elle-même. On le voit, Gombrowicz reprend ici les mêmes arguments que Raymond Picard pour restreindre le type d'interprétation qu'un critique serait autorisé de faire. La différence entre les arguments de l'universitaire et ceux que sont développés ici tient, dans une large mesure, au fait que c'est l'auteur qui s'exprime. Nul besoin, donc, de recourir à l'analyse des textes pour savoir

¹ GOLDMANN, Lucien, « Le Théâtre de Gombrowicz », in : *Structures mentales et Création culturelle*, op. cit., p. 243.

² **Le portait de Lucien Goldmann dans le *Journal* (1965) de Witold Gombrowicz :**

quelle est l'intention de celui qui a écrit les pièces, puisque celui-ci est vivant et peut se poser en tant que juge de ce qui a été dit sur elles. Certes, l'écriture de Gombrowicz nous l'indique, cette argumentation est moins un problème théorique qu'une façon de faire face au désarroi de voir son travail devenir autre chose que ce qu'il avait été pour lui. Il est clair que la violence de sa réaction est moins due à l'attitude de Goldmann qu'à l'idée que son théâtre serait conservateur et non révolutionnaire. Il changera, d'ailleurs, de position plus tard, lorsqu'il assignera à l'écrivain une place équivalente à celle de Jean Genet en tant que précurseur de mai 68¹.

On comprend facilement pourquoi Goldmann dit que *Le Mariage* était une pièce aristocrate : puisque, comme à son habitude, le critique cherche à montrer de quelle façon le texte est une transposition d'une vision du monde donnée, il faut qu'il soit rattaché à un groupe social déterminé. La littérature se voit, dès lors, assignée un rôle, et elle devient un langage aussi expressif que celui de la sociologie (même s'il est, par le manque de conscience de l'auteur, moins transparent pour le lecteur et pour l'écrivain lui-même). Cette manière de ramener l'écriture à un projet de connaissance a, cependant, un problème que Goldmann n'a jamais réussi à résoudre complètement, et que Gombrowicz a bien indiqué dans son texte : le problème du sujet et de son objet.

On sait que le problème du sujet a toujours été une des questions principales pour l'œuvre de Goldmann². Le marxisme s'est toujours débattu avec le statut à donner au prolétariat : il devrait, certes, être compris comme le sujet de l'histoire, puisque c'est par son action que la société de classes devrait être enfin détruite. Cependant, dans la mesure où Marx affirme que la victoire des ouvriers est inévitable, il se prête à une lecture positiviste : ils ne seraient que des éléments d'une mécanique. Ils ne diffèrent de la bourgeoisie que par leur position dans la société, sans que cela puisse faire d'eux un véritable agent de la société. Pour Goldmann, cette question ne se pose que parce que les lecteurs de Marx ont, pour des raisons historiques, passé à côté du caractère dialectique de sa pensée. Effectivement, voir le sujet et l'objet comme une opposition insurmontable c'est oublier que le projet de Marx était celui de chercher le dépassement des contradictions. Pour Goldmann, le seul auteur qui conduit une lecture dialectique du marxisme est Lukács. C'est ainsi que, dans *Histoire et Conscience de*

¹ Voir GOLDMANN, Lucien, « A propos d' "Opérette" de W. Gombrowicz », in : *Structures mentales et Création culturelle*, op. cit., pp. 261-266. L'article a été rédigé en 1970.

² Voir *supra*, p. 78.

classe, il affirme que le prolétariat représente la synthèse des différences entre le sujet et l'objet.

Cette idée d'indentification entre le sujet et l'objet est importante parce qu'elle permet au critique d'affirmer que le texte serait un simple reflet de la société. Si, pour Goldmann, Pascal a réussi à doter la pensée de la noblesse de robe d'une cohérence qu'elle n'avait jamais connue avant, c'est aussi parce qu'il avait attribuée à cette vision du monde une *direction* : pour le critique, les *Pensées* contiennent un projet d'action qui concerne autant la vie politique que la vie spirituelle. Cependant, on ne peut pas dire que les cas de Pascal et de Racine soient analogues à celui de Gombrowicz. On a vu, ce que fait du *Dieu caché* un livre particulièrement séduisant, c'est la façon dont toute la méthode de l'auteur est impliquée par les textes qu'il étudie : la méthode de Goldmann telle que nous l'avons connue n'existerait simplement pas sans ces deux auteurs. Or, ce n'est pas le cas de Gombrowicz : l'écrivain polonais a raison de dire que le critique réduit son travail à un objet. En effet, le passage cité est, très explicitement, la description d'un acte de violence. La description physique de Goldmann annonce déjà son caractère de « gladiateur » : le marxiste, qui instaure la séparation entre le sujet et l'objet, sert, ainsi, d'instrument d'une agression qui n'a d'autre but que de ravir à l'auteur tout le contrôle idéologique de sa propre œuvre.

Gombrowicz a bien vu que le projet de Goldmann dépassait largement l'interprétation de sa pièce. Si le critique a cherché à attribuer un rôle aux textes de l'écrivain, c'est parce qu'il partait du principe que tout discours devait se situer par rapport à un type de langage clair. Pour voir dans ces textes autre chose qu'une écriture inutile, qui s'épuiserait dans sa simple consommation, il a fallu trouver sa place dans cette espèce de machine à produire des connaissances universelles qu'était la pensée de son époque. Il s'agissait, ainsi, moins de comprendre Gombrowicz que de l'annexer : trouver un contenu à son œuvre revient à le sauver de l'inutilité qu'est attribué à tout ce qui ne peut être assimilé à une pensée claire.

Si la seule manière d'attribuer un rôle à la littérature se limitait à ce type d'annexion, la critique n'aurait jamais pu se constituer en tant qu'écriture. Or, précisément, dans la mesure où cette idée de fonction de la littérature se constituait en tant qu'une évidence pour le discours critique, elle nous offre un autre type de lecture, qui s'interroge, précisément, sur ce geste qui veut tracer un chemin qui va de l'obscurité à la lumière. Ce geste n'a rien de nécessaire : on pourrait même dire que, dans un certain sens, il est fictionnel. Dans la mesure où il est vu comme le trajet que tout le savant doit parcourir dans sa poursuite de la sagesse, il n'est pas difficile de déduire qu'il participe déjà à un certain imaginaire que l'on pourrait

analyser. On a vu que Goldmann, lorsqu'il étudie la vie de Pascal, se soucie peu de la réalité historique de son récit¹. Ce qui l'intéresse, c'est moins l'histoire en soit que la façon dont elle transforme Pascal en un personnage. Or, si l'on veut tirer toutes les conclusions de cette idée, il faut dire que la façon dont les auteurs décrivent eux-mêmes leur propre travail n'est qu'une façon de plus de fabriquer un imaginaire qui paraîtra d'autant plus réel qu'il est plus fabriqué. La connaissance est, dans la critique littéraire, un pur procédé rhétorique.

On peut, ainsi, penser cette attribution d'un rôle à la littérature comme un fait d'écriture. En le faisant, on répétera, dans une certaine mesure, le type de lecture que Goldmann a fait de Gombrowicz : il s'agit de nier à l'écrivain le dernier mot lorsqu'il s'agit de parler de sa propre œuvre. Cependant, si l'on insiste sur cette voie, c'est parce qu'elle est la seule qui puisse, justement, éviter de transformer le texte dans un objet : en prêtant autant d'attention à son fonctionnement qu'à ce qu'il semble dire, on pourra penser le geste rhétorique, pour que l'on puisse accompagner l'œuvre dans son processus de production de langage.

Or, ce geste rhétorique consiste à présenter une construction comme si elle faisait partie de la réalité : le texte feint de décrire quelque chose alors qu'il est en train de la créer. L'intérêt de ce mouvement se trouve moins dans la fabrication d'un objet que dans l'oubli d'un autre : c'est sa propre écriture que la critique est en train de développer alors qu'elle fait semblant de s'occuper de la littérature. En effet, à y regarder de plus près, la littérature ne joue qu'un rôle accessoire. Certes, les textes que l'auteur lit occupent, c'est incontestable, le centre des attentions. Mais cette lecture ne renvoie à la fonction de la littérature que comme quelque chose chargé de revenir au texte : les concepts que le critique invente pour la littérature ne sont valables que dans la mesure où elles permettent de réécrire le texte qu'ils étaient censés interpréter.

Le tour rhétorique par excellence consiste, on le sait, de faire oublier la rhétorique. On sait, depuis longtemps, que le réalisme dans le roman n'est qu'un effet de réel². Cependant, on pourrait se demander si, en attribuant l'effet de réel à la littérature, Barthes n'avait, du même coup, dépossédée la littérature de sa réalité que pour l'attribuer à un autre genre : la critique littéraire. Effectivement, si la critique littéraire n'est pas dupe de cet artisanat de la langue, c'est parce qu'elle serait elle-même dépourvue de cet artisanat, comme si elle pouvait adopter

¹ Voir supra, p. ? et GOLDMANN, Lucie, etc.

² Réf. Néc.

une pratique directe du langage, alors que la littérature serait condamnée à être rhétorique. Tout se passe, en somme, comme si elle seule pouvait se revendiquer d'un langage dépourvu des tours : la critique, lorsqu'elle se présente comme un langage transparent, serait, finalement, beaucoup plus apte que la littérature à créer le degré zéro de l'écriture.

Certes, ce mouvement est complexe. On pourrait difficilement prétendre que Barthes n'assumait pas sa propre écriture. Cependant, assumer sa propre écriture revient à accepter son effacement. Il s'agit d'un des paradoxes de la rhétorique : elle ne parle de sa propre technique que pour mieux l'effacer. Il n'y a pas de texte sans effet de réel parce qu'il est impossible de parler sans se fabriquer une référence. Lorsque certains auteurs de l'époque étudiée ont essayé d'isoler la langue de toute référence pour la regarder comme une réalité en soi, ils ont bien vu ce caractère tout linguistique du réel. Cependant, cette critique ne le faisait que pour constituer sa propre référence sur une réalité qui apparaissait comme incontournable : le texte. Ce n'est, ainsi, qu'en créant une nouvelle référence qu'elle pouvait faire douter le lecteur de l'existence toute référence. Barthes savait que, lorsqu'il écrivait, le texte qu'il essayait d'interpréter n'était pour lui qu'une façon d'abriter le « je ». Il fait, ainsi, comme ce prestidigitateur qui explique son tour juste avant d'en réaliser un autre, plus complexe, qui, lui, ne serait jamais compris par son public. En effet, l'écrivain ne peut justifier son texte qu'en faisant comme s'il n'existait pas : il s'efforce d'attirer l'attention du lecteur à objet qui n'est jamais pour lui que l'occasion de continuer à se développer.

Lorsque Mauron lit un texte, il fait comme s'il était en train de se demander la raison pour laquelle l'activité créatrice est fragile. Il veut attirer l'attention, ainsi, à un appareil psychique qui existerait dans la réalité et qui peut décrire et expliquer cette fragilité qui serait une donnée de toute écriture. Cependant, est-ce un hasard si, en le faisant, il recourait à chaque fois à un type de récit qui correspondait, point par point, à une tragédie ? En fait, je parle du récit d'apprentissage dans la section suivante, corriger cela.

Le Récit de Charles Mauron

Mauron n'a pas laissé de doute possible quant à sa croyance dans la réalité de l'appareil psychique : dans ses textes, il a affirmé plusieurs fois le caractère objectif de sa critique et des œuvres qu'elle analysait. Ce qui est intéressant pour ce travail, toutefois, c'est la façon dont il défendait ses positions. S'il a pu nier, dans une discussion avec Paul Ricœur,

que la psychanalyse soit une science du langage, c'est parce qu'il croyait que l'inconscient était quelque chose qui ne s'épuisait pas dans sa propre parole. Il pensait que la langue n'était qu'une donnée seconde par rapport à un mécanisme de désir et de répression. Ce mécanisme compose, certes, avec des choses qui lui sont extérieures : « le langage, la réalité et le milieu », selon les mots de Mauron¹. Le Moïse tel que le décrit Freud (dont il était question dans la communication de Ricœur) représenterait, ainsi, cette synthèse entre la pulsion et le principe de réalité. Or, ce qui intéresse Ricœur dans cet essai, c'est que justement la statue n'est jamais traitée comme une indetification entre le désir de l'inconscient et l'art : pour lui, c'est dans la forme de l'objet elle-même que se résout le conflit. Ainsi, l'intérêt de ce texte de Freud consisterait dans la description d'une syntaxe où le désir n'apparaîtrait que dans la mesure où il aurait été modifié par la création : l'importance de la critique psychanalytique serait moins dans une tentative de transposer les pulsions que dans la façon dont elle analyse les distorsions de cette transposition. Autrement, elle serait condamnée à répéter une même construction syntaxique : la culture « n'est que » le désir sublimé, comme si elle ne pouvait faire autrement que réduire toute activité humaine à quelques instincts immuables. Certes, pour Ricœur aussi, en dernière instance, les pulsions et censures de l'inconscient ne sont pas des objets langagiers. Cependant, selon lui, le psychanalyste n'a d'autre choix que de faire comme s'ils l'étaient : puisqu'il n'y a aucune façon d'accéder à l'expérience du rêve en lui-même, le discours du patient est la seule matière sur laquelle il peut travailler. Toute son activité se tiendrait dans les limites d'une interprétation. Le désir est moins important, ainsi, que la façon dont la parole du patient (et de l'artiste) traite ce désir.

Mauron ne trouve pas, à vrai dire, de réponse satisfaisante à cet argumentation : il tente de dire que l'association d'images ne passe pas forcément par une forme d'expression verbale. Cette remarque est d'autant plus étonnante que, dans ses livres, les associations d'images étaient toujours vues dans leur réalité textuelle. Effectivement, dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, les images ne sont jamais que des mots et des expressions qui reviennent souvent dans les textes d'un auteur. Ricœur affirme, en retour, qu'une image qui n'a pas été verbalisée ne peut pas accueillir un sens.

Mauron ne répond pas à cette objection, possiblement parce qu'elle semble être, dans le contexte de son œuvre, irréfutable : effectivement, comment défendre que les « métaphores obsédantes » de la psychocritique ne se constituent pas en tant qu'un objet langagier ? Ricœur

¹ Voir RICŒUR, Paul, « Psychanalyse et Culture », *op. cit.*, p. 187, discussion.

affirme que la difficulté de la théorie freudienne consiste dans le fait qu'elle tente d'accéder à un imaginaire préverbal. Or, il est possible que cette difficulté soit également repérable dans les travaux de Mauron lui-même : quelle est le statut de l'image dans les travaux de Mauron, et de quelle façon elle est distincte de la métaphore ?

On sait que, lorsque Freud demande aux patients d'associer des images, il utilise une idée d'image liée à certains concepts empruntés à la philosophie. Traditionnellement, l'image est vue comme la représentation dans l'esprit d'un objet perçu auparavant. Tout en gardant son rapport avec la perception, l'image (*Bild*) chez Freud n'est pas, évidemment, une simple reproduction : elle apparaît comme incarnation des idées ou des désirs complexes qui sont dramatisés par le rêve. L'image n'est donc pas première et est d'emblée liée à un type de langage. Or, si l'image était déjà complexe dans la première théorie psychanalytique, elle se double d'une autre ambiguïté chez Mauron : le statut de la métaphore. En choisissant de fonder sa psychocritique sur des « métaphores obsédantes » (au lieu des « images obsédantes », ce qui serait plus proches du vocabulaire freudien), il semble entretenir l'équivoque. Nul doute que la métaphore est une figure de langage, mais, dans la mesure où sa méthode consiste à la constituer en tant qu'objet d'une obsession, il semble vouloir que les rapports que lient les images entre elles ne passe pas par le langage.

Il est intéressant de noter que, si Mauron ne cesse pas de se réclamer de la théorie freudienne, il présente l'idée des « métaphores obsédantes » comme une découverte de sa part. La technique freudienne, en essayant de résoudre « un problème voisin »¹, aurait, certes, trouvé une solution proche de celle de Mauron, mais les deux restent néanmoins distinctes. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi : pour le psychanalyste, la syntaxe importe autant que les images utilisées. Dans une session, c'est le patient lui-même qui opère les associations : de cette manière, l'analysant peut être sûr de travailler avec des rapports qui sont signifiants parce qu'ils sont donnés comme tels par l'analysé. Or, justement, le travail sur les textes que Mauron préconise consiste à regrouper les métaphores malgré leur position dans le discours, le seul critère étant leur répétition. Tout se passe, ainsi, comme si ces métaphores s'appelaient d'elles-mêmes, leur ressemblance suffisant pour les mettre dans un rapport objectif. Or, si le niveau syntagmatique de la langue existe, c'est parce que les relations entre les signes ne deviennent significatives que lorsqu'elles sont réglées par la logique de la phrase. Affirmer que les images se lient autrement que par les connexions que le texte lui-

¹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 23.

même établit revient à dire qu'elles n'ont pas besoin d'elles pour s'articuler entre elles. Les métaphores doivent, donc, rester dans cette position paradoxale, à la fois un objet langagier et un objet pulsionnel non-verbal pour qu'elles puissent remplir le rôle que l'auteur leur assigne : d'un côté, elles sont des éléments de langage parce que Mauron les trouve dans le texte et qu'elles seront recombinaées par le critique dans un nouveau récit, de l'autre, elles participent d'une autre logique puisque leurs rapports se font par une similarité vue comme leur propriété essentielle. Cette similarité n'est pas, certes, toujours évidente, mais elle peut être retrouvée à partir de l'application de la méthode psychocritique : les liens entre les images existeraient, donc, avant que la critique ne les établisse. Il trouve ces liens à partir d'une technique de superposition, comparant les textes, on l'a vu, aux photographies de Galton¹. Ainsi, si Mauron ne se revendique pas de la technique freudienne, c'est parce que la comparaison des métaphores obsédantes avec la méthode d'associations libres ne ferait que ressortir la fragilité de la première, en renforçant le fait que la psychocritique intervient sur les textes qu'elle analyse en ignorant leur organisation.

On le voit, toute la méthode de Mauron a été créée en vue d'une écriture particulière : la psychocritique est une fabrique des mythes. Dans ces conditions, on ne s'étonnerait pas si on découvrait qu'elle utilise certaines techniques discursives connues pour justifier ses récits. Ce type de justification n'est pas un geste inhabituel dans la fiction : il peut arriver qu'un texte ne trouve pas dans le genre toutes les ressources pour légitimer son existence. Lorsque l'on présente une pièce de Racine, par exemple, les acteurs n'expliquent pas à leur publique la raison pour laquelle ils ont décidé de raconter cette histoire plutôt qu'une autre : d'une certaine façon, la tragédie trouve sa justification dans sa propre mise en scène. Le spectateur n'avait pas à demander la raison pour laquelle la pièce existait parce que la représentation d'une action adéquate aux lois du genre devrait se suffire à elle-même. La situation change, cependant, lorsque cette même pièce est publiée : au XVII^e siècle, l'écrivain la dotait d'une préface chargée de montrer au lecteur que le texte ne contrevenait pas aux prescriptions du théâtre de l'époque, ou, éventuellement, d'expliquer pourquoi telle ou telle règle n'avait pas été respectée.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, c'est le caractère moins « réaliste » de la mise en scène qui faisait en sorte qu'elle n'ait pas eu besoin de se justifier. Effectivement, le texte écrit a toujours la possibilité de multiplier les préfaces, les notes et les didascalies

¹ Voir supra et Mauron pp.

pour créer un espace qui semble se détacher de la fiction pour prendre en compte le contexte : l'auteur s'adresse directement au lecteur en faisant référence au caractère imaginaire du texte. Certes, ces discours n'avouent la fiction que pour en créer une autre. Dans les préfaces de Racine, par exemple, les adversaires de l'auteur se comportent comme ces personnages qui ne soulèvent une objection que pour renforcer la thèse que l'on est en train de défendre¹. L'auteur joue, ainsi, avec cet effet de réel qui consiste à montrer le caractère fictionnel d'un texte pour mieux établir la réalité d'un autre. En ce faisant, il gagne sur les deux tableaux : accepter le caractère fictionnel de la tragédie ne revient pas à la renier, mais à montrer, au contraire, que les entorses à la réalité ne sont qu'un petit détour qui ont pour but de ramener le lecteur à la vérité².

Or, dans la mesure où la critique littéraire ne se présente pas au lecteur comme une fiction, mais comme une étude objective, il est inévitable qu'elle ait recours à ce genre de stratégie pour faire passer leur écriture pour une réalité. Dans *Le Récit de la méthode*, Bruno Clément montre comment les dispositifs discursifs tendent à justifier la méthode employée à partir d'une histoire chargée de la doter d'une vraisemblance. S'il s'intéresse à ces dispositifs, c'est parce qu'ils ont un caractère essentiellement ambigu : d'un côté, en tant que *préface*, ils doivent marquer leur différence par rapport au texte principal, de l'autre, ils ne peuvent pas être complètement extérieurs à une méthode qu'ils présentent comme vraie et, donc, universelle³. Ces dispositifs ont pour fonction d'ancrer le texte dans l'expérience « réelle » de l'auteur. Deux formes peuvent assurer ce rôle : soit le narrateur raconte comment, après plusieurs erreurs et mésaventures, il a pu, finalement, sortir de l'obscurité et trouver la méthode (c'est le récit d'apprentissage), soit il raconte comment, d'un coup, elle lui a été révélée (il s'agit, dans ce cas, d'un récit de conversion).

On voit comment ces préfaces méthodiques sont proches de celles du théâtre : elles sont chargées de justifier le texte principal en montrant son caractère artificiel. Le texte

¹ La préface de *Bérénice* est, sur ce point, exemplaire : « Ils [les adversaires de Racine] ont cru qu'une tragédie qui était si peu chargée d'intrigues ne pouvait être selon les règles du théâtre. Je m'informai s'ils se plaignaient qu'elle les eût ennuyés. On me dit qu'ils avouaient tous qu'ils ne s'ennuyaient point, qu'elle les touchait même en plusieurs endroits et qu'ils la verraient encore avec du plaisir. Que veulent-ils d'avantage ? » RACINE, Jean, « Préface », in : *Théâtre complet*, t. I, op. cit., p. 375. Mettre l'édition de la Pléiade.

² Une bonne partie des préfaces de Racine est consacrée à la défense de la vraisemblance des pièces. Or, on sait que, pour un classique, c'était la vraisemblance qui était chargée de dire le vrai, et non pas la réalité : si Junie est admise, malgré son âge, aux vestales, c'est que, « en considération de sa vertu et de son malheur, il [le peuple romain] pouvait la dispenser de l'âge prescrit par la loi ». Ainsi, le fait que cela ne se soit pas réellement produit ne fait nullement obstacle à la fidèle reproduction des mœurs romaines. RACINE, Jean, « Première préface », in : *Théâtre complet*, t. I, op. cit., p. 305, mettre l'édition de la Pléiade.

³ CLEMENT, Bruno, « A la recherche d'une méthode », in : *Le Récit de la méthode*, op. cit., pp. 9-29.

principal ne peut pas suivre le chemin d'apprentissage (ou de conversion) de son auteur sans détruire son exposition systématique, ce qui nuirait à la compréhension de la vérité qu'il est en train d'exposer. Il avoue, ainsi, le caractère purement didactique de la disposition de la théorie telle qu'elle se présente, en montrant de quelle façon elle est détachée de la réalité de sa formation. Mais, paradoxalement, cette stratégie sert aussi à renforcer la méthode, en lui dotant d'un récit qui devrait effacer son caractère fictionnel. En effet, le rôle de ces dispositifs est de mettre en adéquation le texte principal avec un certain imaginaire qui prescrit quels sont les types légitimes de production de la vérité. Effectivement, si un critique essayait de justifier sa grille de lecture par ses qualités esthétiques, il y a fort à parier que son discours perdrait beaucoup de sa légitimité. On a vu que, d'ailleurs, une des choses que l'on a rapproché à Barthes c'est la proximité de son écriture avec l'écriture littérature. Le genre possède, ainsi, des contraintes assez claires : seuls seront légitimes les savoirs acquis par l'apprentissage et par la conversion. Charles Mauron n'échappe pas à la règle.

Le choix que l'auteur fait pour un de ces chemins n'est pas indifférent. Le récit d'apprentissage est celui qui confère le plus de légitimité à une démarche qui se veut objective, puisqu'il mime, d'une certaine façon, la méthode scientifique elle-même : en se fourvoyant dans des mauvais chemins, en faisant de nombreuses erreurs, il est capable de tester ses hypothèses pour comprendre comment on peut les rectifier ou même les remplacer complètement. On va, ainsi, commencer par une interprétation de ce récit dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*.

L'observation que l'on peut d'emblée faire, c'est que le titre de l'ouvrage indique déjà le récit dont il serait question dans la plus grande partie du texte. Effectivement, dès lors que l'on comprend que les « métaphores obsédantes » sont les indices empiriques qui mènent au véritable objectif de la psychocritique, c'est-à-dire, le dévoilement du mythe qui dramatise les conflits internes de l'auteur, on se rend compte que l'auteur cherche à suivre une méthode scientifique qui commence par la recherche des données empiriques et qui finit par compréhension de leur essence. L'idée d'investigation qui est annoncée sera effectivement suivie dans la disposition du livre : dans la première partie de l'ouvrage, Mauron se limitera à regrouper les métaphores obsédantes des auteurs étudiés (Mallarmé, Baudelaire, Nerval et Valéry). Ce n'est que dans la seconde partie qu'il développera les mythes de chaque écrivain, pour tisser ses conclusions théoriques ensuite. Il consacra, après, un chapitre à Corneille et Molière, pour montrer comment sa méthode peut rendre compte des époques historiques différentes. Cette organisation, on le voit, est adoptée parce que l'objectif de l'auteur est de

défendre sa méthode : autrement, il n'y aurait aucun intérêt à diviser l'analyse d'un auteur dans des parties différentes du texte. Le cheminement qui va des données empiriques aux conclusions abstraites est une conduite classique pour ceux qui se revendiquent de la science.

Cependant, la préface du livre nous montre que la méthode n'a pas été développée de cette manière, et trace le parcours d'apprentissage qui passe par les erreurs de jeunesse dans les premiers pas de la recherche. On a déjà parlé de la manière dont l'auteur décrit l'histoire de la psychanalyse dans la critique littéraire. Or, en la lisant attentivement, on s'aperçoit qu'un des rôles du récit est de situer la psychocritique comme l'aboutissement de cette histoire. Ainsi, après de nombreuses difficultés, notamment la propension des intellectuels français à « faire l'autruche »¹, il parle d'une avancée importante, qui avait été fondamentale pour le début de ses propres travaux : les recherches du critique d'art anglais Norton Fry.

Mauron cite un livre de Fry – *The Artist and Psycho-Analysis*² - dans lequel il s'occupe d'assigner un rôle à la psychanalyse dans la compréhension des œuvres d'art. Il affirme que deux arts existeraient : un art pur et un art impur le pur, et qu'un des rôles de la critique serait de les reconnaître. Mauron insiste sur le fait que ses deux termes doivent être compris dans un sens chimique, puisqu'il faudrait éviter tout jugement de valeur dans leur emploi. Cependant, cette remarque se trouve presque immédiatement vidée de tout son sens : pourquoi utiliser cette métaphore si l'effet que l'on comptait obtenir était de gommer toute valorisation ? Peut-on évacuer une partie un sens d'une image simplement en affirmant qu'il doit rester inactif dans l'esprit du lecteur ? Dans ce cas, ne serait-il beaucoup plus facile d'utiliser d'autres mots, qui ne suggèrent pas la nécessité de dégager l'art pur de sa gangue ?

Pour Fry, la pureté dans l'art est dans le plaisir que l'appréciation de sa forme peut procurer : la symétrie, l'équilibre, les variations thématiques provoquent un sentiment qui seul l'objet artistique peut causer. Ce plaisir est « distinct, original, et, par la suite, isolable, comme un corps pur que le chimiste fait cristalliser à part »³. A ce type d'art, il est souvent associé une « gangue », c'est-à-dire, des émotions fortuites qui sont associées au sujet de l'œuvre. Tout ce qui serait associé à l'expérience individuelle du lecteur et de l'auteur ferait partie de la gangue : les sentiments amoureux, les souvenirs affectifs et les intérêts intellectuels, par exemple. On voit comment s'organise la pensée de Fry : il oppose l'abstrait au concret

¹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 16.

² FRY, Roger, *The Artist and Psycho-Analysis*, Londres, Hogarth Press, 1924, cité par MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 20.

³ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 20.

comme l'original à l'ordinaire. Pour suivre le vocabulaire que l'on a utilisé dans ce travail, on peut dire que le critique anglais fait un travail qui s'approche plus de l'alchimie que de la chimie : en montrant quels sont les éléments de l'œuvre qui ne font pas partie de son essence, il demande aux psychanalyses de les identifier pour que l'admirateur puisse comprendre la distance qu'il y a entre un souvenir d'une expérience individuelle et l'appréciation de l'art dans sa pureté. « Et c'est sur cette nouvelle piste que Roger Fry, aimablement, lance les psychologues, en les assurant de toute son attention pour le gibier qu'ils pourraient le ramener »¹. A condition, bien sûr, que l'on ne confonde par le « gibier » qui sont les pulsions animales aux grandes abstractions dont l'œuvre est capable.

Dans la suite du récit, Mauron montre comment l'épreuve des faits ne semble pas soutenir la thèse de Fry. L'idée que l'émotion artistique viendrait surtout d'une mise en forme de la réalité n'est pas confirmée par l'étude empirique des données. Ainsi, dans la lecture de ce poète le plus « pur » que soit, Stéphane Mallarmé, il découvre les réseaux des associations et le rêve. Ainsi, il finit par renverser la thèse de Fry : contrairement à ce qu'il a pu soutenir, l'inconscient n'était pas source d'impureté dans la création, au contraire. Ce que Fry a pu voir comme des contaminations du désir de l'auteur qui devraient être distinguées de l'art dans son état pur étaient, en vérité, des moments où l'auteur n'était que trop conscient de ses pulsions. Ainsi, c'est parce que les images voilent à peine ces pulsions que le lecteur peut s'en rendre compte : la maladresse de l'auteur rompt, pour un moment, l'illusion que l'on avait de lire un texte qui serait dépourvu de désir. C'est grâce à la façon dont l'inconscient agit dans l'œuvre qu'il réussit à cacher ce qui l'a produit : les désirs conscients sont, dès lors, un élément d'artificialité dans l'œuvre. Ce sont les pulsions instinctives qui constituent sa pureté. La psychocritique apparaît, dès lors, comme la technique permettant d'opérer cette alchimie qui sépare les éléments conscients des composantes inconscientes du texte. En 1941, Mauron aurait, avec *Mallarmé l'obscur*, découvert les métaphores obsédantes, alors que, avec ses études sur Racine, il aurait constaté l'existence d'un mythe personnel.

Le lecteur pourrait se demander pourquoi on insiste sur le caractère fictionnel de ce récit. Evidemment, si l'on ne disposait pas des toutes les informations concernant l'auteur, on pourrait facilement croire à la réalité de l'histoire racontée. Cependant, même si Mauron n'avait opéré aucune entorse à sa propre biographie, on ne verrait pas comment on pourrait dire que cette histoire serait différente d'une fiction : avant d'être vraie ou fausse, cette

¹ *Id.*, p. 21.

histoire a un rôle, et elle n'aurait aucun sens dans l'économie du livre si les faits racontés ne servaient pas à justifier l'étude qui la suit. Quel crédit pourrait-on accorder à une science, même lorsque ses techniques et ses conclusions semblent parfaitement rationnelles, si celui qui l'avait élaborée avouait qu'il l'avait conçue suite à une illumination divine ? On ne mettrait peut-être pas, dans ce cas, en question la sincérité de l'auteur, mais on pourrait dire, sans peur de se tromper, que ce récit de conversion n'a pas assuré son rôle. On serait contraint, ainsi, de se demander les raisons de l'existence de ce texte, et c'est tout l'effet de réel qui se trouve menacé par la préface. Descartes l'avait bien compris : rien ne nous oblige de croire dans « Les Songes des Descartes », qui raconterait la véritable histoire du *cogito* cartésien¹. Ce qui est sûr, c'est qu'un tel récit aurait ruiné *Le Discours de la méthode* : pour la philosophie aussi, les lois de la vraisemblance sont plus puissantes que celles de la vérité.

Le lecteur averti ne manquera pas de s'apercevoir que Mauron a supprimé deux livres de son récit, essentiels pour comprendre sa trajectoire : *Sagesse de l'eau* et *L'Homme triple*². Ces deux ouvrages ont, effectivement, très peu à avoir avec la critique des années 1950 et contredisent l'histoire que l'auteur raconte : si, comme il l'affirme, Mauron avait abandonné les idées de Fry dès 1941 avec *Mallarmé l'obscur*, alors ces deux volumes n'auraient pas dû exister. Ces textes montrent, en effet, un auteur plus préoccupé à établir les limites de la théorie de Freud que d'explorer ses possibilités : tout se passe comme si, touché par la psychanalyse et ne pouvant pas nier ses acquis, il se voyait forcé de battre en retraite pour insister sur la noblesse de certaines activités humaines. Il garde, en somme, la position de Fry jusqu'à la publication de *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Cette phase de l'œuvre de Mauron aurait pu, à la limite, être intégrée à son histoire si ce n'était pour un élément qui la rendait irrécupérable à tout récit d'apprentissage : son mysticisme. Le mysticisme lié aux images de l'eau et de la lumière n'était pas seulement un des éléments de l'œuvre de l'époque, il était plutôt son but affiché. Si l'auteur avait essayé de l'intégrer à sa biographie, il aurait dû ajouter un périple de plus au chemin de son héros. Or, non seulement ce périple aurait été inutile pour l'économie de son récit, mais aussi il aurait affaibli la position du personnage.

Dans un récit tel que l'on peut trouver dans *Sagesse de l'eau*, par exemple, la psychanalyse est présente comme une vision du monde qui cherche à affirmer la prévalence

¹ Cit. néc.

² MAURON, Charles, *L'Homme triple*, Robert Laffont, 1947.

de l'informe sur l'ordre. Sans refuser, à priori, la division de la personnalité dans le ça, le moi et le surmoi (bien qu'il accorde beaucoup plus de poids à l'opposition entre les deux premières instances, la troisième lui semblant être moins essentielle que les autres), il nie la théorie de Freud en tant que philosophie parce qu'elle ne voit pas l'univers dans sa correspondance avec l'homme. Pour Mauron, le symbole doit faire la médiation entre la psyché et le monde extérieur : l'eau, par exemple, n'est pas seulement une image que l'inconscient utiliserait pour représenter certains de ses désirs, mais un symbole pour trouver des correspondances réelles entre ces images et la réalité extérieure. Dans ces conditions, le ça n'est qu'un réservoir d'énergies instinctives, « unité sans structure, donc sans symétrie »¹. Cependant, les choses changent dès que l'on considère les correspondances entre l'homme et ce qui lui est extérieur. : lorsque quelqu'un parle de son amour, par exemple, il utilisera des termes proches d'un « marin qui parlerait de son océan »², c'est-à-dire, de quelque chose d'extérieur à lui, et qui, en même temps, le constitue : pas de marin sans *son* océan, pas d'amoureux sans *son* amour ; l'adjectif possessif indique, ainsi l'appartenance du sujet à un milieu à la fois étranger et constitutif de son être. Le ça n'est plus, dès lors, cet élément informe et devient le lieux d'une synthèse dialectique entre le dehors et le dedans.

Cependant, en décrivant ainsi la théorie, on ne voit pas très clairement en quoi elle constituerait un récit. Une brève énumération des images trouvées dans le texte peut, cependant, le montrer : contre, d'une part, le « chaos des circonstances mouvantes »³ et les « possessions » qui ont pour origine « l'enfer de l'inconscient »⁴, et, de l'autre, une intelligence permettant l'individu de « trouver une place et un certain bonheur dans la ruche »⁵ et de faire circuler ses eaux « sous les roues d'un moulin » l'homme lutte pour devenir « une forme naturelle de feuille ou de fleur »⁶, dépassant les oppositions entre le bas et le haut, et devenant « une ombre plus que lucide »⁷. Le lecteur est invité à parcourir un chemin, donc, qui commence par l'enfer, passe par le purgatoire pour arriver au paradis.

¹ MAURON, Charles, *Sagesse de l'eau*, op. cit., p. 21.

² *Id.*, p. 22.

³ *Id.*, p. 21.

⁴ *Id.*, p. 22

⁵ *Id.*, p. 32.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*, p. 34.

La psychanalyse peut-elle nous offrir, ainsi, une occasion plus intéressante pour penser la dialectique que le marxisme ? Comment réfléchir sur ses rapports avec le récit ? La première piste se trouve chez Freud lui-même. On peut interroger sa théorie des rêves comme une interprétation qui opère à partir du schéma de la forme et du contenu. On l'a vu, pour cet auteur, les images sont des transpositions des idées abstraites qui ne peuvent pas être représentées autrement que dans le drame que constitue le rêve. D'une certaine façon, cette façon de voir les images relève déjà d'une dialectique. Entre la positivité d'une idée abstraite qui se révèle et la négativité d'une représentation qui la cache, c'est le discours psychanalyste qui fournira la synthèse : l'interprétation des rêves est ce désir devenu pensée sans que pour autant il perde son caractère de désir. Cette phrase pourrait, bien sûr, être formulée dans le sens inverse : la pensée se révèle en tant que désir sans perdre son caractère de pensée (mais cette seconde formulation, on le verra, n'a pas le même statut que la première : on peut dire qu'elle est la finalité de toute dialectique). Cependant, ce qui fait la particularité de la synthèse, et, d'une certaine façon, son énigme, c'est cette capacité, presque mystérieuse, divine même, dirait Pascal, de toucher les deux extrémités sans pour autant négliger ce qui existe entre elles. Le mot « totalité », qui constitue la pierre de touche de la critique goldmannienne, n'est pas seulement la capacité de tout voir : la vision du monde est aussi ce qui réunit le tout dans une unité.

Cependant, cette capacité de toucher les deux extrêmes de la dialectique devient moins mystérieuse dès que l'on y fait intervenir un mot qui n'est que trop humain, trop narratif, rhétorique, même : la mémoire. Le chemin du héros ne conduit pas directement au paradis : pour y arriver, Virgile doit faire un tour qui passe par l'enfer et le purgatoire. Virgile et Béatrice le savent, les chemins qui promettent l'accès au salut ne peuvent que conduire à la damnation : le héros a besoin de se rappeler, de garder, toujours présente, la mémoire d'un parcours pour que toutes les étapes prennent sens. Le paradis intègre tout ce qui n'est pas encore lui, mais va le devenir.

On serait tenté ici d'opérer une espèce de dialectique de la dialectique, pour conclure que ce type de pensée serait ce qui pourrait permettre d'unir ces deux étapes de la pensée humaine qui sont le mythe et la pensée abstraite. Cependant, le problème avec cette synthèse c'est qu'elle ne promet le dépassement que pour mieux assoir l'autorité de l'abstraction sur le récit. Effectivement, il semble que, à chaque fois que les deux instances sont séparées, c'est

pour montrer la supériorité de l'une sur l'autre. Puisque, il n'y a pas de terrain neutre, les deux genres ne peuvent se réunir que dans les conditions que le discours a établies. La séparation entre le récit et la pensée abstraite n'est ni naturelle, ni nécessaire en elle-même : elle ne le devient que lorsque la philosophie formule le projet d'une connaissance générale. Non pas parce que le récit ne serait pas capable de fournir cette connaissance : c'est le rôle même du mythe. Plutôt, il faudrait dire que, dès que l'on affirme que la sagesse est une abstraction, elle doit tâcher de trouver pour le récit une place dans l'économie générale de la connaissance en tant que fonction.

La langue, on le sait, privilégie le non-marqué dans son rapport avec le marqué. Avec la disparition du neutre, par exemple, la structure ternaire des genres n'a pas disparue : elle a simplement assigné à l'un de ces termes une fonction double. Le masculin occupe à la fois la position d'un genre et la forme du genre elle-même : il dit et la masculinité et la neutralité, comme si les deux choses pouvaient être confondues. Roland Barthes ne manque pas d'affirmer son embarras devant l'absence d'un terme générique pour signifier le paradigme et se sent obligé de reprendre un des termes de l'opposition pour qu'il fasse office de signe¹. Dans certains cas, il s'agit d'un simple problème de désignation : entre « fermé » et « ouvert », on peut utiliser soit « clôture », soit « ouverture » pour parler du paradigme. Mais certains cas sont plus difficiles : entre « pur » et « mixte », par exemple, le choix du mot « mixité » serait étrange, et on se trouve condamné chercher la « pureté » de toute chose. Le problème est le même lorsque l'on tente de parler de la « profondeur » d'un texte : le mot est, en soi, presque une injonction pour chercher le fond de l'œuvre, puisque la superficialité ne peut être comprise que comme un manque de profondeur.

La solution que l'on serait tenté de suivre est, dans ce cas, la catachrèse. Dans un sens, on peut dire que la catachrèse est une des figures préférées de la dialectique. C'est l'utilisation du mot « cœur » qui a fait en sorte que Goldmann range Pascal dans ce mode de penser : la

¹ « On rencontre ici une lacune du vocabulaire français qui gênera beaucoup le long de ce travail : nous ne disposons pas d'un vocabulaire générique pour désigner l'acte de fermer et d'ouvrir : autrement dit, dans beaucoup de cas, on ne pourra désigner un paradigme que par l'un de ses termes. Aristote déplorait déjà l'absence des termes génériques (koinon onoma) pour désigner des êtres ayant des caractères communs (*Poétique*, 1447 b) ». BARTHES, Roland, *Système de la mode*, op. cit., p. 962, note de bas de page. On sait que ces réflexions, éparpillées dans toute son œuvre, tendent vers un désir de déjouer les oppositions : voir, par exemple, BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 217 et, bien sûr, BARTHES, Roland, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Seuil-IMEC, 2002. Cependant, il s'agit ici de quelque chose de différent : plutôt que d'établir un espace neutre qui refuserait le conflit, Barthes constate simplement que certaines oppositions se naturalisent dans la langue par le simple fait qu'elles ne possèdent pas de terme pour les désigner.

synthèse entre la foi et la raison serait désignée, ainsi, par ce mot. Cependant, chez Goldmann, on l'a vu, le problème n'est pas différent de n'importe quelle autre critique littéraire, puisque toute sa méthode est construite pour extraire un contenu des œuvres qui ne peut pas être décrit autrement que par un langage abstrait. Autrement dit, la dialectique ne réussit jamais à faire la synthèse entre le récit et la philosophie qu'en absorbant la première dans la seconde. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de catachrèse possible pour parler du savoir : entre littérature et philosophie, seul le mot « philosophie » est adéquat pour désigner le paradigme. Certes, il ne manque pas des mots en français qui pourraient remplir cette fonction de catachrèse (le mot « sagesse », par exemple, pourrait jouer ce rôle) : c'est le type d'écriture qui a été développée dans la tradition qui empêche que cette division puisse être dotée d'un neutre. On opère à l'intérieur d'elle et on ne peut pas en échapper sans un travail de déconstruction.

Ainsi, on peut lire la dialectique soit comme une philosophie qui se cache derrière un récit, soit comme un récit qui se cache derrière une philosophie, mais difficilement comme une espèce de genre transcendant, qui pourrait réunir les deux genres sans perte : d'une part en la lisant comme un récit, elle perd son aspiration à l'universel philosophique qui la caractérise. Elle devient, dès lors, une histoire, qui ne peut pas remplir le même rôle de mythe collectif que les récits traditionnels. En effet, son aspiration à l'universalité dépend étroitement d'un certain projet philosophique qui tente de ramener le savoir à un genre d'écriture. Si, de l'autre, on la lit une philosophie, on accepte ce projet dans les termes même dans lesquels il s'est formulé, et on travaille, dès lors, à faire apparaître la littérature comme un élément de ce savoir.

L'avantage que le premier type de lecture offre sur le second est la possibilité de comprendre les rapports entre une rhétorique du paradoxe et la pensée dialectique. Goldmann avait souvent rencontré cette difficulté : pour étudier la vision tragique, on l'a vu¹, il se faisait nécessaire d'établir un partage rigoureux entre sa méthode dialectique et les textes tragiques qu'il étudiait. Cependant, en étudiant le paradoxe, il devait, en même temps, montrer le caractère dialectique des œuvres de Pascal et de Racine. Or, pour le critique, la différence n'était pas dans le fait que le paradoxe serait une figure à deux termes, contrairement à la dialectique : le tragique était bien une pensée ternaire, puisqu'elle visait toujours le dépassement des deux termes dans l'unité entre dieux et le monde. La différence résidait dans quelque chose de beaucoup moins important, qui ne changeait nullement son organisation de

¹ Voir supra, pp ?

base : le paradoxe pose l'impossibilité de la synthèse sans une transcendance par la grâce, alors que la dialectique parie dans un dépassement historique immanent. On serait tenté de dire que, dans cette façon de Goldmann de poser le problème, la différence tient plutôt dans un problème de contenu que de forme, ce qui justifie qu'il présente l'œuvre de Pascal comme un passage entre le rationalisme et la dialectique : la vision tragique serait structurellement dialectique, ce sont les thèmes que traite son œuvre qui diffèrent de la pensée hégélienne¹. Dès lors, la séparation entre méthode et objet d'études n'est pas aussi claire que Goldmann ne le dit. Si l'on trouve la façon de Goldmann de répondre à ce problème insuffisante, c'est parce que le problème du statut du dépassement n'est pas résolu : lorsqu'on le décrit de cette manière, le dépassement ne diffère pas des plusieurs images du « miracle » que l'on a rencontrées au cours de ce travail : la réunion des contraires est simplement posée comme une possibilité sur laquelle le sujet peut parier, mais qui ne tient, finalement, qu'à la conjonction « et ».

Effectivement, ce qui caractérise la pensée dialectique est son geste le plus difficile à comprendre : la synthèse. En adoptant ce type de réflexion, on peut être tenté (même si, on le sait, ce n'est pas l'attitude que tous les auteurs ont adoptée) de voir dans la dialectique le mouvement de la nature elle-même. Cela tient non seulement aux croyances personnelles qui peuvent influencer le discours de chacun, mais aussi à la difficulté de justifier le mouvement que cette pensée décrit. En effet, comment expliquer que les données s'organisent d'elles-mêmes en des oppositions symétriques ? Comment accepter qu'elles nous offrent, ensuite, une possibilité de réunir les deux éléments sans pour autant perdre les caractéristiques élémentaires de chacun ? Or, l'idée que les choses s'organisent selon un schéma dialectique ne peut apparaître, dans ces conditions, que comme un acte de foi. Certes, Goldmann insiste sur le caractère immanent de la façon dont il utilise le terme : « on peut, en respectant l'essentiel de sa signification courante, employer le terme de *foi*, à condition bien entendu de le débarrasser des contingences individuelles, historiques et sociales qui le lient à telle ou telle religion précise »². L'italique est ici, comme toujours chez Goldmann, significatif : il n'est pas ici utilisé seulement pour souligner l'information la plus importante, mais aussi pour renforcer l'argument le plus difficile à défendre : celui d'une foi non-religieuse. Effectivement, il est très contestable qu'il garde l'essentiel de la signification courante du mot

¹ Voir, par exemple, GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., pp. 42-44.

² *Id.*, p. 98.

lorsqu'il le débarrasse de son sens religieux, d'autant plus qu'il est utilisé, dans *Le Dieu caché*, pour interpréter des textes qui, eux, ont des éléments religieux.

La différence entre la foi chrétienne et la foi dialectique résiderait, pour le critique, dans le fait que la première dépend d'une divinité qui assure l'ordre des choses, alors que la seconde dépend de la capacité des hommes d'organiser eux-mêmes le monde. La dialectique n'est pas, ainsi, quelque chose qui existerait indépendamment de l'homme, mais que l'on peut créer par l'action. Cependant, même cette idée part d'un pari que l'on ne peut pas justifier facilement : dire que l'histoire pourrait se structurer de cette façon, c'est déjà lui assigner, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse, un ordre que rien, à priori, n'explique. La foi dialectique ne diffère pas de la foi tragique dans le sens où elle doit parier sur une réalité dont la seule justification est une hypothèse formulée par le sujet. Il faut se méfier, ainsi, lorsqu'un auteur prétend évacuer d'un mot certaines de ses significations implicites, puisque, souvent, ces significations finissent par se retrouver partout dans le texte. Les lecteurs de Goldmann n'ont pas manqué de souligner les affinités entre sa pensée et la religion : selon Mitchell Cohen, ses débuts politiques ont été marqués par sa vie, pendant son adolescence, au sein du mouvement juif Hachomer Hatzair qui enseignait les valeurs de communauté, à partir duquel il a pu établir un premier contact avec le parti de gauche roumain¹. Michael Löwy, a, de sa part, parlé d'une « affinité élective » entre la foi tragique chrétienne et la foi marxiste, et de l'intérêt que son travail a pu avoir pour la théologie de la libération de l'Amérique Latine².

La foi ne devient pas chez Goldmann, certes, une image, mais elle en emprunte certains traits, dont le principal est celui-ci : on ne peut la comprendre *qu'à condition* de laisser de côté son sens « littéral ». Cette condition, censée tracer les limites que le lecteur ne devrait pas franchir, laisse en même temps entendre qu'un au-delà des frontières existe et que l'on pourrait, si on se tient dans ces marges du discours que le texte fait semblant d'ignorer, les lire à rebours du texte lui-même. Il s'agit, donc, un mouvement ambigu : il rappelle que le sens d'un mot existe et demande au lecteur de faire comme si ce sens n'était pas activé, comme si le sens d'un terme était quelque chose de parfaitement maîtrisable. C'est le geste de la catachrèse.

¹ COHEN, Mitchell, *The Wager of Lucien Goldmann*, op. cit., pp. 19-25.

² Voir GUTIERREZ, Gustavo, *La Force historique des pauvres*, Cerf, 1986, cité par LOWY, Michel, « Lucien Goldmann ou a aposta comunitária », *Estudos avançados*, v. 9, n° 23, 1995, p. 192.

Si l'on croit sa définition classique (celle de Fontanier, par exemple)¹, la catachrèse est l'attribution d'un nom à quelque chose qui le précède : des idées existeraient dans l'esprit, donc, avant d'apparaître dans le langage. Pour suppléer à ce manque, on emprunte un mot qui servait, à l'origine, à désigner autre chose. D'où l'idée de condition : on ne peut pas comprendre ce que l'auteur veut dire qu'à *condition* d'entendre autre chose que ce que le mot dit d'ordinaire. Or, chemin faisant, c'est le geste en lui-même que l'on a tendance à oublier. Dans *La Mythologie blanche*, Derrida parle d'un exemple de catachrèse dans la *Poétique* d'Aristote (même si, évidemment, le philosophe grec n'utilise pas le terme, puisqu'il tendait à tout définir à partir du concept de métaphore). Pour décrire quelqu'un qui lance des semences, le grec disposait d'un mot proche de « semer », mais pas pour l'action du Soleil qui lance sa lumière sur la terre. Ainsi, on peut utiliser l'expression « semer la lumière divine »².

« Où a-t-on jamais *vu* qu'il y a le même rapport entre le soleil et ses rayons qu'entre l'ensemencement et la semence ? Si cette analogie s'impose – et elle le fait – c'est que, dans le langage, elle passe par une chaîne longue et peu visible dont il est bien difficile, et non seulement à Aristote, d'exhiber le premier bout. Plutôt que d'une métaphore, ne s'agit-il pas ici d'une "énigme", d'un récit secret, composé de plusieurs métaphores, d'une puissante asyndète ou conjonction dérobée dont l'essentiel est de "joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables" [...] (1458a) ? »³

Derrida voit, dans l'exemple d'Aristote, quelque chose qui serait, en même temps, évident et énigmatique. Le philosophe grec ne se trompe pas lorsqu'il présente les rapports entre l'ensemencement et la lumière comme naturels. Cependant, c'est cette naturalité même qui semble rester inexplicée : c'est parce que l'évidence est quelque chose qui se présente d'emblée comme vraie (comme si elle participait d'une sorte d'illumination), qu'elle peut être acceptée par le lecteur sans autre justification que son énonciation même. Mais dès que le lecteur abandonne cette position d'acceptation par rapport au texte, c'est le caractère énigmatique de la figure qui apparaît. Or, Derrida décrit ce rapport en termes de récit : c'est parce que l'on ne connaît pas son début, c'est parce que l'histoire a été effacée jusqu'à ce que seuls deux de ses éléments soient visibles qu'elle existe en tant que catachrèse. Derrida

¹ Cit. néc.

² ARISTOTE, *Poétique*, 1457b, cité par DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *op. cit.*, p. 290.

³ DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *op. cit.*, p. 290.

appelle cela un « redoublement métaphorique »¹ : si, dans le texte aristotélicien, la métaphore est une comparaison ou une analogie elliptique (puisqu'elle est une comparaison dans laquelle manque le « comme » ou une analogie où tous les éléments ne sont pas présents), la catachrèse est cette ellipse de l'ellipse parce que les métaphores qui l'ont créée ne livrent pas le secret de sa formation.

Or, il semble que la pensée dialectique pourrait se constituer comme une pratique réglée de la catachrèse qui essaie d'assurer que tous les procédés utilisés soient lisibles. Certes, la manière dont Goldmann formule la catachrèse de la foi est elliptique, mais on ne pourrait pas dire pour autant qu'elle est énigmatique. Effectivement, il est aisé de reconstituer les termes de son raisonnement : il établit une opposition entre la croyance religieuse transcendante et le savoir positif historique, pour ensuite postuler un dépassement de cette contradiction par la création d'une instance de croyance positive et de transcendance historique qu'il appelle « foi ». On pourrait se demander, cependant, si ce geste ne pourrait trouver, dans la métonymie, une figure qui décrirait plus fidèlement le tour. Il est sûr que la métonymie joue son rôle à chaque fois que l'on cherche un nom neutre pour une opposition, puisque, ici, c'est une partie du schéma qui vient désigner le tout. Mais si l'on a choisi d'utiliser le concept de catachrèse, c'est par les rapports qu'il tisse avec le récit et la mémoire : la catachrèse fait plus que désigner le tout par la partie, elle effectue un travail de *transport* qu'il s'agira d'interroger. L'utilisation du mot « foi » par Goldmann resterait incompréhensible s'il ne gardait pas une trace du chemin qu'il a parcouru pour atteindre son statut en tant que synthèse. Effectivement, la synthèse perd son caractère miraculeux dès lors que les rapports entre les trois termes sont réglés par un récit : le concept est ce qu'il est parce qu'il se souvient d'avoir été autre chose.

Hegel décrit le cheminement de l'esprit par un récit : le Soleil se lève dans l'orient, et l'homme est ébloui par sa présence et perd la conscience de sa propre individualité. Lorsque le Soleil progresse dans le ciel, cet éblouissement donne lieu à l'introspection et l'esprit peut tourner son regard vers lui-même. Le soir, l'esprit aura bâti son propre soleil intérieur, et sera dans un rapport analogue mais différent de celui du matin : il peut admirer sa lumière, mais maintenant il est libre parce qu'il sait que cette lumière l'appartient. On le voit, l'esprit ne réussit le dépassement que parce qu'il a un souvenir : son soleil intérieur le satisfait dans la

¹ *Id.*

mesure où il se rappelle qu'il y a eu un Soleil naturel¹. Le transport de la catachrèse est ici visible : le Soleil prête son non à quelque chose qui a des rapports avec lui, mais qui reste distinct. On ne comprend l'idée d'un soleil intérieur qu'à condition de le débarrasser de la naturalité de l'astre physique². La catachrèse semble être, ici, aussi loin que possible du paradoxe et de l'énigme : les termes et les conditions de son fonctionnement sont réglés par le récit. Le soleil a guidé l'homme dans son mouvement : le soleil intérieur existe comme une trace qui laisse l'esprit mesurer tout le chemin parcouru.

Cependant, ce type d'histoire semble apporter un élément nouveau à l'alternative entre le récit de conversion et le récit d'apprentissage. A la première vue, le récit dialectique que Hegel décrit ici est identique à celui d'un roman d'apprentissage. Effectivement, il trace un chemin que le lecteur peut suivre pour accompagner un héros qui devient de plus en plus sûr de ses moyens. Cependant, il y a un élément qui est fondamental pour l'apprentissage qui manque dans cette histoire : la possibilité de l'échec. Effectivement, dans le récit d'apprentissage, le texte est agencé de manière à signifier l'incertitude de la quête du héros. Certes, on pourrait argumenter que le genre est tellement reconnaissable qu'il est rare que le lecteur n'anticipe pas la fin. Mais sa structure ne peut pas se passer de ce suspens : chaque action du personnage et accompagnée d'une mise-en-scène des enjeux et de ce qui pourrait arriver dans le cas où un revers se produit. La démarche de *La Recherche du temps perdu* est, sous cet aspect, exemplaire : le lecteur sait déjà que le personnage arrivera à écrire, puisqu'il a le livre dans ses mains. Cependant, le roman met constamment en avant les périls qui pourraient empêcher Marcel de le faire. Proust le savait, le suspens ne vient pas de l'incertitude éprouvée par le lecteur, mais de celle ressentie par le héros.

On appellera, donc, récit initiatique le texte qui rassure le personnage quant à la réussite de sa quête. Dans ce type d'histoire, on rencontre souvent un initiateur chargé de guider le héros et de le protéger contre les dangers. Le modèle du genre est, bien sûr, *La Divine comédie* : Virgile mène le personnage jusqu'aux portes du paradis, là où il perd sa

¹ Cit. néc.

² « Et, au soir, il aura bâti un édifice achevé, il aura un soleil intérieur [...] mais ce rapport sera libre, car ce deuxième objet est son propre Esprit » Réf. Néc. 321 chez Derrida Dans ce passage, Hegel semble utiliser plusieurs procédés rhétoriques pour compenser les difficultés qui créent la catachrèse : d'abord, il utilise la métaphore de l'édifice, qui pourrait signifier la synthèse. Cependant, l'image d'édifice peut faire oublier le lecteur que cette synthèse n'existe que par un chemin où les deux termes sont l'esprit et le Soleil, et qu'elle n'existe qu'en les intégrant. C'est pour cela que, à côté de « soleil intérieur », il reprend aussi le mot « Esprit », comme s'il voulait signifier par là qu'aucune des deux alternatives n'est satisfaisante, et que l'on ne peut comprendre ces mots qu'à condition de ne pas oublier la présence de l'autre.

fonction et n'a qu'à disparaître. Le soleil de Hegel est la présence qui fournit à l'homme le modèle de lumière, et s'éteint dès que l'esprit trouve sa propre clarté. On voit, ainsi, pourquoi ce type d'histoire est plus proche de la pensée dialectique : la synthèse devant assimiler les contradictions, on ne saurait pas concevoir une étape du trajet qui ne soit présentée d'emblée comme un pas nécessaire dans sa direction. Le caractère surveillé de ce type de récit, qui ne laisse aucune place pour un flottement des signes, s'ajuste, ainsi, à un type de réflexion qui a pour ambition tout intégrer dans son discours. Dans un récit d'apprentissage, ce type de surveillance ne peut être vue que comme une menace pour l'individu : l'initiateur prive le personnage de la liberté de tracer son propre chemin et fixe d'avance sa destinée. L'initiateur, dans ce cas, présente la réussite comme certaine, mais demande en retour l'éternelle servitude. Dans ce cas, le personnage a deux choix : le refus (c'est le cas de Rastignac, par exemple) ou la ruse, lorsque l'on ne veut plus payer le prix (c'est le cas de Faust).

Dans l'œuvre de Goldmann, on le sait, la possibilité de l'échec a toujours été un élément fondamental. Il est intéressant de voir que le type de récit que l'on retrouve dans ses textes sont très différents de ceux que l'on a décrit ici. Effectivement, ses différends avec les auteurs marxistes peuvent se lire dans les textes qu'il choisit d'étudier : derrière sa lecture dialectique des auteurs comme Pascal, Racine et Goethe se cache, possiblement, une de ses plus grandes contributions au champ. Effectivement, la position du Soleil, chez Goldmann n'est pas la même que chez Hegel : il reste muet et son éclat obscurcit tout autant qu'il n'illumine. Non pas, évidemment, parce que la critique marxiste n'aurait pas étudié plusieurs genres littéraires. Mais, lorsqu'elle le fait, elle s'inscrit toujours dans un projet à long terme, où le texte n'est qu'une des étapes historiques dans un cheminement particulier. Certes, Goldmann ne cesse pas d'intégrer les visions du monde dans une totalité qui peut aboutir dans une société sans classes. Mais dans la mesure où il ne cesse jamais de rappeler à son lecteur que l'échec est possible, il élimine de sa pensée le caractère rassurant de la dialectique classique.

Dans *Pour une sociologie du roman*, par exemple, le critique s'inscrit dans la droite ligne des travaux du jeune Lukács. Cependant, quelque chose dans la disposition de son travail est très différent de *La Théorie du roman* : ce livre décrit un chemin très proche du récit du soleil hégélien. « Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé les cartes qui leur sont ouvertes et que l'on va suivre ! »¹ : la première phrase de l'ouvrage donne le ton

¹ LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, Gallimard, 1968, p. 19.

du parcours. L'épopée est le genre qui exprime ce rapport d'un accord complet entre l'homme et l'univers. Lorsqu'une dissonance entre la société et l'individu apparaît, le roman se constitue comme « la forme de la virilité mûrie », par rapport à l'infantilité de l'épopée¹. Naturellement, le récit lukácsien tend vers un dépassement, « vers un monde extérieur qui serait à la mesure d'une âme hautement différenciée et affinée, devenue intériorité »². Ce dépassement commence à prendre son élan avec l'œuvre de Tolstoï. Or, lorsqu'il utilise cet écrit du philosophe hongrois pour ses propres travaux, Goldmann s'intéresse surtout aux considérations théoriques sur le roman en tant que tel, en accordant une place restreinte à son récit. Les transformations du genre ne pointent pas vers un dépassement, au contraire : l'œuvre de Robbe-Grillet décrit un monde où même l'individualité problématique du roman bourgeois n'est plus possible.

Goldmann n'est pas, on le sait, pessimiste, et même dans ce livre, écrit dans un moment où le capitalisme d'organisation ne laissait entrevoir aucun changement, il cherche des raisons d'espérer. Il s'interroge, ainsi, sur, un changement dans l'œuvre de Robbe-Grillet qui, à partir de la publication de *Labyrinthe*, laisse un jugement humain apparaître dans un univers qui était, auparavant, totalement dominé par la réification. Certes, les films écrits par l'auteur (que le critique, étrangement, interprète comme s'il s'agissait des romans) finissent par un échec, mais cet échec est déjà le signe de la possibilité d'une action. « L'espoir et l'angoisse ne sont que deux aspects subjectifs d'une réalité dont l'aspect ontologique est le temps »³. Le temps de Goldmann n'est pas une marche qui mène à la synthèse : il serait un contresens de dire que l'homme « espère » que le Soleil finira sa course dans le ciel. La temporalité goldmannienne est une alternative, très proche de la pensée tragique : la critique de Goldmann est une pensée de l'espoir et de l'angoisse.

Ce que Goldmann donne à lire, ainsi, avec la catachrèse du mot « foi » et les images du soleil dans la tragédie, c'est un type de pensée que l'on serait tenté de décrire comme quelque chose qui se tient aux marges de la dialectique. Il ne s'agit pas d'affirmer, cependant, que la tragédie serait un discours qui travaillerait derrière la dialectique pour éviter qu'elle remplisse son rôle. Cela reviendrait à répéter le geste de la catachrèse de la foi : tout se passerait, ainsi, comme si l'on ne pouvait lire Goldmann qu'à condition de comprendre qu'il s'agit d'un auteur tragique. Or, lorsque l'on décide de trancher, c'est toute l'écriture qui se

¹ *Id.*, p. 66.

² *Id.*, p. 146.

³ GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman, op. cit.*, p. 321.

perd. Pour la comprendre, il faut plutôt la saisir dans un geste que l'on pourrait décrire comme celui de l'attente du jour : Goldmann fait comme s'il ne pouvait faire autrement qu'espérer que la lumière apparaisse pour rendre à son cheminement le sens qui lui a toujours manqué.

Aphrodite naissante

On voit maintenant mieux la différence entre le récit tel qu'il se présente dans *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel* et dans *Sagesse de l'eau* : dans le premier, Mauron présente la psychocritique comme une accumulation d'acquis, alors que dans le second les idées de « l'enfer de l'inconscient » et du « bonheur dans la ruche » présupposent celle de l'« ombre plus que lucide »¹. Si, on le verra, la conversion peut s'intégrer à l'apprentissage, le même ne peut pas être dit du récit initiatique. C'est parce que ces deux formes de discours sont trop proches qu'elles ne peuvent pas exister ensemble : la dialectique mystique de Mauron servait à donner un ordre au monde, elle a besoin de raconter cet ordre. Mais aucune science ne peut présupposer cet ordre, puisque son travail consiste, justement, à le construire avec son langage.

On pourrait difficilement, ainsi, reprocher à Mauron d'avoir supprimé *Sagesse de l'eau* et *L'Homme triple* du récit de formation de la psychocritique. Rappeler au lecteur l'existence de ces deux livres reviendrait à accepter que le héros n'ait pas survécu à l'enfer et qu'il ait dû renoncer au paradis. En simplifiant, ainsi, les épisodes, le critique a pu créer une histoire beaucoup plus convaincante, où chaque étape se succède à l'autre sans retours en arrière : la construction d'une science se fait par une lente accumulation d'acquis. La vraisemblance de son texte se trouve, ainsi, préservée.

Cependant, un passage de son récit diffère un peu de la tonalité du texte. Si Mauron adopte, on l'a vu, dans un premier moment, les thèses de Fry, c'est parce qu'il est frappé lui-même par une petite conversion. Il raconte que, lorsqu'il travaillait dans un laboratoire, il a éprouvé le bonheur que l'on éprouve lorsque l'on atteint une victoire de l'ordre sur le hasard. L'image qu'il utilise ici est significative :

« J'avais éprouvé au laboratoire que de simples lectures d'instruments, galvanomètre ou balance, si elles se disposent contre notre attente selon une

¹ *Id.*, p. 34.

courbe dont la régularité illumine soudain le phénomène, peuvent inspirer à l'intelligence la brève ivresse d'avoir vu une Idée du chaos, comme l'Aphrodite de la mer »¹.

Tous les éléments d'un récit de conversion sont ici réunis : le personnage est dans un état où il se sent éloigné de la lumière. Soudain, un être, qui était l'objectif de la quête du héros, mais qu'il ne pouvait pas savoir s'il existait ou pas, l'illumine d'une présence indubitable, et le tire, pour toujours, de l'obscurité. Il peut, maintenant, parcourir le chemin de celui qui a vu la vérité : son but, maintenant, est d'écrire sur cette victoire de l'ordre sur le chaos. Cependant, ce récit est ambigu : on sait que la méthode qu'il envisage d'appliquer sur Mallarmé, « le plus pur des poètes »², n'est pas encore la psychocritique. Cette ambiguïté apparaît dans tout un appareil d'atténuation rhétorique. Effectivement, à côté de grands mots à caractère cosmique tels qu'« Idée », « chaos », « illumine », « Aphrodite », on trouve des qualificatifs qui semblent diminuer leur portée : « simples lectures », « brève ivresse ». La situation prosaïque est renforcée par la mention des instruments scientifiques tels que le « galvanomètre » ou la « balance ». Le récit de conversion ne peut pas se substituer, pour l'instant, au récit d'apprentissage, mais il laissera une trace qui sera très présente par la suite : on ne vit pas une conversion pour revenir sur ses pas, l'apparition de la vérité, même atténuée, ne saurait pas être effacée. On a vu que l'image d'Aphrodite naissante apparaît dans *Mallarmé l'obscur* en 1941, et qu'elle continue à agir tout au long de son œuvre. Or, son apparition dans le récit de formation de la psychocritique ouvre de nouvelles perspectives qui peuvent aider à réfléchir sur le paradoxe dans son œuvre.

On a analysé deux types de récit méthodique : le récit d'apprentissage et le récit initiatique. L'élément que ces deux genres ont en commun est la mémoire : le premier construit un sens à partir de ce que le héros a vécu, le second le construit à partir de ce qu'il sait qu'il va vivre. Or, dans le récit de conversion, la mémoire a une fonction, pour ainsi dire, négative. On sait que, pour Goldmann, la pensée tragique est marquée par une coupure : tout le théâtre de Racine peut être résumé dans les quelques vers qui annoncent que le personnage verra le monde « pour la dernière fois »³. La conversion ne se sert de la mémoire que pour la nier : après ce moment décisif, qui fait tout basculer, tout ce que s'est passé avant se trouve dévalué par rapport au moment présent. Les instants passés ne sont pas intégrés dans une

¹ *Id.*, p. 22.

² *Id.*

³ Voir *supra*, etc.

nouvelle compréhension du monde, ils sont rejetés comme faux et doivent être oubliés par le héros. Leur fonction dans le récit est celle de servir de point de comparaison. Dans la conversion, l'erreur est tout d'un coup et pour toujours dévaluée par l'apparition soudaine de la vérité. L'errance du personnage n'a qu'un rôle dans ce type de récit : elle existe pour être oubliée. On pourrait dire, ainsi, que ce qui a un rôle dans la conversion n'est pas le souvenir, mais l'oubli (à condition, bien sûr, de prendre le mot « mémoire » comme la désignation neutre de l'opposition entre « souvenir » et « oubli » et de laisser, évidemment, le lecteur réfléchir sur cette condition).

La différence entre le paradoxe et la dialectique se résout, ainsi, dans un problème de genre. Le paradoxe n'a pas besoin de s'expliquer parce qu'il apparaît en tant qu'évidence. Sa vérité s'impose au personnage et provoque l'oubli : on ne sait pas ce que Mauron a vécu avant l'illumination au laboratoire, mais on sait que ces expériences sont négligeables si comparées à la simple vérité de sa clarté. Mauron n'a pas eu besoin (comme il l'a fait pour la formation de la psychocritique) de montrer le pas à pas de la naissance d'Aphrodite : sa présence est suffisante pour justifier l'illumination. Mais il ne s'agit pas, bien sûr, de n'importe quelle apparition : ce qui fait sa force, ce qui contribue à sa réalité, c'est son impossibilité. Il s'agit là d'un modèle que l'on trouve à chaque fois que la vérité semble apparaître d'un coup : elle est d'autant plus vraie qu'elle réunit les contraires et abolit la séparation qui semblait inévitable jusque-là : elle ne fonctionne que parce qu'elle est un « et ». Dans les moments d'illumination proustienne, par exemple, la madeleine et les pavés inégaux réalisent la réunion du passé et du présent.

Mais cela n'explique pas, cependant, la raison pour laquelle la conversion continue à fonctionner dans le texte Mauron. Il est facile de comprendre pourquoi, dans *Mallarmé l'obscur*, l'auteur a évoqué l'image de la naissance d'Aphrodite. Toutefois, le maintien de cet image dans ce livre d'exposition de la méthode psychocritique est plus énigmatique : que vient faire cette idée du triomphe de l'ordre sur le chaos dans un texte qui a comme sujet les pulsions et les censures dans l'inconscient des auteurs ? Or, ce qui fait la particularité de ce récit de conversion, c'est l'effet d'atténuation qu'il comporte. En principe, il paraît étrange qu'il soit présent : quelle peut être son rôle ? « Aujourd'hui encore, je crois difficile d'expliquer de façon très différente (quels que soient les mots employés), l'émotion liée au jeu de l'esprit, car seule l'invention émeut »¹. Si cette conversion a eu un vrai pouvoir

¹ *Id.*, p. 22

d'adhésion du sujet comme ce passage semble le suggérer, elle aurait dû être la pierre de touche du récit. Dans le cas contraire, elle devrait simplement disparaître : l'épisode deviendrait, ainsi, une simple étape, comme les autres, dans le récit d'apprentissage. Cette position hybride est, toutefois, plus difficile à expliquer : est-elle un effet d'une hésitation de la part de Mauron sur le caractère de la psychocritique ?

Pour qu'un récit d'apprentissage soit totalement convaincant dans un ouvrage de critique littéraire, il est nécessaire que l'effet d'objectivité soit toujours présent dans le texte. Il faudrait, en somme, que la psychocritique se maintienne dans le rôle que l'auteur lui a assigné : un instrument qui registre une réalité qui existerait indépendamment des outils créés pour le faire. C'est la raison pour laquelle il évoque souvent les images d'appareils scientifiques pour décrire le travail de la psychocritique¹. Cependant, la littérature n'a jamais été, pour Mauron, un simple objet d'études. Sa propre résistance à la psychanalyse montre la difficulté qu'il a eu pour accepter une méthode qui tend à réduire l'activité artistique aux pulsions de l'inconscient. Ce refus ne peut pas être simplement compris comme un type de résistance à la psychanalyse en soi, mais aussi à l'attachement à une réalité qu'elle menaçait : si la littérature était, pour le critique, un moyen de transcendance, alors cette science de l'immanence qu'est la psychologie freudienne risquait de la transformer en simple illusion. Or, la psychocritique n'est pas seulement la réponse de la psychanalyse à la littérature, mais aussi, sous bien des aspects, la réponse d'une certaine vision de la littérature à la psychanalyse : un des projets de Mauron, c'est de rendre à la littérature sa fonction particulière dans le système de savoir que Freud a bouleversé avec la blessure narcissique qu'il a provoquée.

Si la rhétorique est la technique de son propre effacement, on peut dire que l'atténuation peut avoir pour but, paradoxalement, de signaler l'importance d'un objet. Lorsque Leo Spitzer, par exemple, parle de l'effet de sourdine dans le style de Racine, son but n'est pas de démontrer que le tragédien chercherait simplement à limiter le rôle des élans lyriques dans l'œuvre. La présence d'un élément dans le texte ne peut pas être autre chose que significative : si ces élans lyriques existent, c'est parce qu'ils font partie du sens de la tragédie. La fonction de l'épanorthose est bien connue : elle feint la disparition d'un élément en laissant des traces de cette disparition. Ce qui intéresse Spitzer, ainsi, c'est ce mouvement : les personnages raciniens s'oublient et se redressent. Cela se voit dans l'usage du tragédien

¹ Voir *supra*, pp.

des articles indéfinis, par exemple. Lorsque Oreste veut parler de sa souffrance, il ne dit pas « mes maux », mais plutôt « des maux »¹ : sa douleur est atténuée et il garde un langage noble. Le personnage d'Andromaque agit d'une manière différente : dans deux vers, elle passe de « des malheurs » et d'« un exil » à « mes pleurs ». Ce mouvement de pendule est créé pour montrer la position ambiguë de la personnage, humiliée mais gardant encore sa dignité². En effet, si le langage de Racine est majestueux, ce n'est pas seulement parce que son écriture s'éloigne des passions individuelles, mais parce qu'il signale cet éloignement : l'effet de sourdine n'est pas une annulation pure et simple des sentiments, mais sa présence *et* son atténuation. L'effet visé est celui du détachement : il n'y aurait pas de noblesse dans les personnages raciniens sans que le lecteur puisse comprendre ce à quoi il renonce pour l'atteindre.

Or, ce qui nous donne à lire l'image de l'Aphrodite naissante dans le récit de Charles Mauron, c'est un mouvement proche de cet effet de sourdine. La naissance de l'ordre apparaît pour montrer le chemin que Mauron a parcouru : il ne croit plus à la distinction entre l'art « pur » et l'art « impur » de Fry. L'atténuation sert, ainsi, à signaler au lecteur son détachement par rapport à ce type de pensée : cette étape se constitue en tant qu'une erreur, et elle n'a de valeur que dans la mesure où elle a montré au personnage l'impossibilité de ce chemin. L'effet de sourdine a, ainsi, la fonction de montrer le détachement stoïque du personnage par rapport à la séduction qui a constitué pour lui la naissance d'Aphrodite. Cependant, tout comme chez Racine, la dignité affichée des personnages ne fait rien pour changer son destin (la noblesse ne servant que de couverture pour un sentiment qui continue à régir ses actions), Mauron sait que, derrière la blessure qu'a été la psychanalyse, cette volonté de voir l'art comme une « obscurité plus que lucide » continue à agir en lui.

Pensons, d'abord, dans ce qui a provoqué la blessure narcissique dans l'œuvre de Mauron. On a vu que, lorsque Mauron n'avait pas encore accepté la psychanalyse comme méthode d'interprétation littéraire, les rapports entre l'intériorité de l'homme et son environnement extérieur étaient réglés par le symbole : tout se passait, ainsi, comme si la nature était faite pour l'existence humaine et pour la perspective de son dépassement : dans le miroir qui constitue l'existence, où tout est symétrique, les choses se suspendent dans une dialectique du clair-obscur : le mouvement va de « la nuit inférieure à la nuit supérieure ;

¹ SPITZER, Leo, « L'Effet de sourdine dans le style classique : Racine », in : *Etudes de style, op. cit.*, p. 210.

² *Id.*, p. 211.

l'éclair conscient en marque toujours le milieu »¹. La nuit supérieure était ce qui offrait un rempart contre la psychanalyse : elle refusait aux instincts primitifs la primauté dans les actions humaines et fournissait à l'auteur une rhétorique de la verticalité qui permettait de privilégier le haut (c'est ce qui autorise la métaphore de la fleur²). Le rôle des poèmes, qu'il cite souvent dans son livre en les assimilant à son propre discours, est de montrer la primauté de ce dépassement sur les instincts et sur la raison.

Or, on le sait, la psychanalyse a inversé les signes et a créé une rhétorique de la profondeur. On voit cela dans le changement du choix de l'image mythique pour figurer l'art. L'image de l'Aphrodite naissante dans *Mallarmé l'obscur* mettait déjà en jeu l'idée de la profondeur, mais, dans ce cas, le rôle de la mer était d'être vaincue par la verticalité du corps humain : elle suggère au lecteur un horizon conquis par la beauté debout. Or, le mythe d'Orphée est issu d'un imaginaire inverse : Aphrodite ne garde pas de souvenir de sa naissance dans la mer, sa figure n'est pas associée à un voyage aux profondeurs. Or, Orphée n'est évoqué que parce qu'il est allé aux enfers : sa capacité à retourner vivant n'importe que dans la mesure où elle lui permet de garder le souvenir de son périple. Il est, donc, plus proche d'une figure tragique que d'une synthèse dialectique : il est celui qui doit s'équilibrer entre deux mondes, et risque de sombrer. C'est ce que l'on a vu à propos du concept de « moi orphique » : l'utilisation des énergies de l'inconscient pour l'activité créative créait une crise parce qu'elle était le résultat d'une structure double dans laquelle le moi social risquait de détruire le moi créateur.

Mais que pousse un auteur à écrire ? D'où vient, d'un point de vue scientifique, cette nécessité de création ? Dans un court chapitre appelé « Création et Auto-analyse »³, Mauron essaie de répondre à cette question du rôle de la littérature. Or, ses développements sont très proches de ce que l'on trouve dans la *Sagesse de l'eau*, et sont proches de cette image d'une apparition impossible que l'on a rencontré avec l'Aphrodite naissante. Il ouvre le chapitre par l'examen d'une idée absurde :

« L'idée d'une création n'est première que pour l'intelligence, qui doit d'ailleurs la rejeter aussitôt comme absurde. Une création *ex nihilo* est impensable. La science y renonce donc en faveur d'une causalité ou d'une détermination dont la

¹ MAURON, Charles, *Sagesse de l'eau*, op. cit., p.35.

² Voir *supra*, p. ??

³ MAURON, Charles, « Création et Auto-analyse », in : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., pp. 233-240, chapitre XV.

force convaincante se ramène à celle du principe d'identité. A reste A. Il n'y a rien de changé, en dépit des apparences et du temps. Biologiquement, cela correspond au double instinct de conservation et de reproduction. La création demeure autre chose et d'abord un dépassement de ces équivalences. Elle affirme l'absurde, le miracle d'un temps coulant en sens inverse du temps entropique, la victoire positive sur la mort »¹.

La première phrase de ce passage peut sembler étrange. En effet, pourquoi l'idée de création serait première pour l'intelligence ? La raison se fonde sur un réseau des causes et conséquences, cette idée ne peut pas donc apparaître comme intuitive pour elle. A moins que le mot « intelligence » ne soit pas exactement identique au mot « raison ». Effectivement, il semble que « intelligence » désigne ici moins la capacité à faire des jugements vrais ou faux qu'un type de faculté influencée par la manière dont l'appareil psychique se forme. C'est ce que l'adverbe « biologiquement » semble vouloir dire : le principe d'identité est né de la nécessité des organismes de survivre. Ainsi, savoir que tout reste inchangé peut être un jugement raisonnable pour la science, mais il n'est possible que parce que les organismes ont besoin de concevoir le monde comme quelque chose qui ne change pas pour se rassurer quant à sa propre conservation.

Cependant, selon cette interprétation, l'absurdité de la création *ex-nihilo* n'est pas une idée moins séduisante. Elle flatte l'intelligence parce qu'elle offre quelque chose de plus intéressant pour l'organisme que la lutte contre la mort : il s'agit de penser de son annulation pure et simple, la capacité de vivre éternellement et de remonter la pente du temps. Ce type de pensée magique est, on le sait, absurde. Or, ce qui est intéressant, c'est que, malgré l'absurdité de cette idée, c'est elle qui finira par s'imposer. Juste après l'avoir qualifié de « miracle », il décrit ses conditions de possibilité : pour qu'il 'y ait une création *ex-nihilo*, il faut la présence de deux états qui semblent tout aussi absurdes : l'idée d'un « Etre absolu »² précédée par l'apparition d'un néant. Mauron ne manque pas de montrer l'impossibilité de ses idées : comment le néant peut *suivre* l'apparition de l'être absolu ? Peut-on concevoir une temporalité dans l'absence totale de tout sujet et de tout objet ? Non, semble être la réponse de

¹ *Id.*, p. 233.

² *Id.*

Mauron : dans cette situation, les idées d'antériorité a « déjà perdu tout son sens »¹. Cependant, c'est exactement l'expérience du nourrisson.

Mauron décrit l'état du nourrisson comme un paradoxe temporel lié à la manière dont sa mémoire fonctionne. Avant l'éveil de la conscience, le critique suppose qu'il y avait un état de communion totale avec la mère. Cette supposition est liée à l'idée qu'il se fait de la conscience, proche de la dialectique : c'est parce que le bébé n'a pas vécu la séparation entre le sujet et l'objet qu'il n'a pas de conscience. Il vit, donc, dans ce monde où l'idée d'extériorité ou d'intériorité n'ont pas de sens : la communion représente cet âge d'or où la crise ne s'était pas encore produite. On a déjà trouvé deux états qui sont proches de celui décrit par Mauron : le Soleil extérieur de Hegel et l'épopée de Lukács. Cependant, dans ces deux cas, parce que le souvenir est un moment important de la dialectique, le moment de la formation du sujet ne peut arriver que parce que l'esprit a conscience de l'état antérieur. Or, dans le récit que l'on est en train de lire, la conscience n'est pas encore formée, ce qui fait en sorte que le néant puisse se former après l'état de communion.

Ainsi, dès que la communion avec la mère se perd, c'est le sentiment de la solitude et du néant qui s'ensuit. Le sujet se forme non pas à partir de la communion et du souvenir, mais plutôt à partir du néant et de l'oubli : parce que la conscience n'existait pas dans l'état antérieur, le nourrisson ne peut pas se souvenir de lui. Cette idée s'appuie sur une logique de l'identité : un sujet ne peut pas se rappeler d'un moment où il n'était pas encore constitué en tant que tel. Or, on pourrait objecter que la description de l'étape de communion devient, dès lors, inutile : comment, en effet, soutenir que ce qui a été oublié par le sujet peut l'influencer dans sa formation ? Justement, l'oubli n'est pas le manque de mémoire, mais simplement son pôle négatif. La mémoire n'est pas annulée par l'oubli : l'oubli est ce qui est signalé par le récit comme une rupture entre deux situations différentes. La non-mémoire, au contraire, coïnciderait avec la disparition pure et simple des certaines étapes : la non-mémoire peut, certes, jouer son rôle dans la constitution du texte, mais opérant dans ses marges, comme ce qui a dû être refusé pour le constituer. On a vu un exemple de cette disparition avec l'omission des deux ouvrages symbolistes de Mauron, qui ont laissée de traces dans le récit par leur absence même. Or, l'oubli est ce qui peut toujours être réactivé par le récit : dans ce cas, l'apparition de cet état de communion se fera à partir d'un récit qui joue avec l'idée d'une manière très ambiguë :

¹ *Id.*

« Avant tout éveil de la conscience chez l'enfant, nous pouvons supposer un état de communion total avec la mère. La conscience naît, sans doute, avec le sentiment que cet état est perdu. C'est une conscience de la solitude et du néant. La création correspondrait à une mère retrouvée, mais que l'enfant sans souvenir croit voir émerger du néant. Pareil effet ne s'est pas produit une fois. Une longue suite d'absences et de présences maternelles ou des réveils éprouvés comme des éveils peut imprimer dans l'esprit le sentiment d'une création hors du néant. Biologiquement, cela n'a rien d'absurde, puisqu'un nouvel être naît, en effet, et que nous lui donnons un nom propre »¹.

Or, si la conscience naît avec la perte de l'état de communion, c'est parce qu'il a bien une mémoire de cet état. Or, l'enfant est « sans souvenir », il est donc dans une situation d'oubli. Cependant, en même temps, cet oubli est suivi d'une *retrouvaille* (la « mère retrouvée ») mais qui, *en même temps*, et sans que cela constitue une absurdité pour Maury, surgit du néant, comme si elle n'existait pas avant dans l'esprit du nourrisson. Cela correspond, point par point, avec la conversion telle que la décrit Goldmann. Si, pour lui, l'homme tragique est paradoxal, c'est parce qu'il ne connaît aucun degré. Il vit, ainsi, entre deux pôles d'une opposition qui ne peut pas avoir de moyen terme. Or, le souvenir est une fonction de la gradation : le sujet qui existe en ce moment est une construction de plusieurs étapes qui le composent. L'oubli est donc nécessaire pour la conversion, mais il reste une fonction de la mémoire. Goldmann cite, ainsi Lukács, qui affirme : « Cet instant [de la conversion] est un commencement et une fin. Il donne à l'homme une nouvelle mémoire, une nouvelle éthique et une nouvelle justice »². Le critique n'explore pas directement la question de la mémoire dans son texte, mais la citation de Lukács est significative : la conversion donne à l'homme une *nouvelle mémoire*. Comment comprendre cette idée de nouvelle mémoire ? On serait tenté de la décrire dans des termes paradoxaux : elle est oubli parce qu'elle efface tout ce qui a été vécu auparavant, mais elle est aussi souvenir parce qu'elle se rappelle de quelque chose qui, pourtant, l'esprit vit pour la première fois. Effectivement, le sujet ne peut sentir sa rencontre avec dieu comme une expérience totalement nouvelle : il sait que l'être absolu a, d'une certaine façon, toujours été présent dans sa conscience. Paradoxalement, il doit comprendre aussi que cette présence ne s'impose que parce qu'il ne l'a jamais senti : rien n'a fondamentalement changé, puisque dieu continue d'être *absent* et

¹ *Id.*

² LUKACS, Georg, *L'Âme et les Formes*, cité par GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, *op. cit.*, p. 74.

présent, et pourtant tout a changé, puisqu'il est maintenant *présent* et absent. Ainsi, lorsque Mauron décrit la naissance d'Aphrodite, il ne peut faire autrement qu'utiliser un vocabulaire qui appartient au souvenir et à l'oubli.

Cependant, cet évènement unique a quand même une histoire. Mauron explique que la mère n'est pas apparue (ou réapparue) qu'une fois, il s'agit d'un acte répété. Certes, on peut voir ce passage comme une atténuation du caractère miraculeux de l'apparition de la mère : une expérience répétée est beaucoup plus crédible pour organiser la structure d'une personnalité. Mais cette crédibilité que le critique essaie de conférer à son récit finit par le contredire. Si le nourrisson est dénoué de souvenir, alors le fait que l'évènement se reproduise ou pas ne devrait pas être important, au contraire : il ne devrait que se passer, dans la conscience du nourrisson, qu'une fois, puisque, dès que le souvenir s'installe, il ne peut plus jamais vivre le néant, et cette expérience devrait, ainsi, apparaître comme la première qui initie la chaîne d'étapes qui constitue le sujet. Cependant, en lisant attentivement ce passage, on se rend compte que l'on peut la lire d'une autre façon : il s'agit d'un « réveil éprouvé comme éveil », c'est-à-dire, de quelque chose que le nourrisson éprouve *comme si* c'était pour la première fois. Or, dans la mesure que ce qui Mauron décrit ici se présente comme une image de la création, il faut comprendre que, à chaque fois que qu'un auteur écrit, il se rappelle, bien sûr, de tous les moments où il a créé d'autres textes. Cependant, ce qui compte pour lui c'est d'éprouver ce réveil *comme s'il* s'agissait d'un éveil : son écriture est, on l'a vu, une répétition de cet acte inaugural de la lettre au père¹. Or, on ne peut pas revivre la création sans cette sensation inaugurale qui accompagne toute production *ex-nihilo* : il éprouve le paradoxe du souvenir qui s'oublie. C'est, on l'a vu, exactement l'attitude de la Mère Angélique par rapport à sa conversion : Goldmann écrit que, si elle demande à ses correspondants de « prier pour sa conversion », ce n'est pas parce que cet évènement ne s'est jamais produit, mais parce qu'il est possible qu'il arrive pour la première fois².

Ce récit de conversion est, lui aussi, soumis à un processus d'atténuation. On a vu que Mauron l'introduit en disant à quel point l'idée d'une création *ex-nihilo* peut sembler absurde pour la pensée rationnelle. Il est, effectivement, dans une position délicate : il essaie de défendre l'association entre les mythes cosmiques et sa propre méthode. A l'époque où il écrivait ce texte, il se faisait nécessaire de défendre la scientificité de la méthode

¹ Voir *supra*, p.

² GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 73.

psychocritique. Or, comment parler d'une création *ex-nihilo*, comment adopter le vocabulaire proprement mythique qui est celui de la conversion (« néant », « création », « éveil », et, on l'a vu pour le passage cité antérieurement, le verbe « illuminer ») sans que sa démarche perde toute sa légitimité scientifique ? L'effet de sourdine consiste ici à entourer le récit de conversion par des mots scientifiques. On sait que ses idées sont inspirées par les travaux de Melanie Klein. La suite du chapitre sera consacrée à la citation des recherches en psychologie pour soutenir ses thèses. On a vu que l'image d'Aphrodite naissante apparaissait dans un laboratoire. Or, l'idée d'absurdité, qui menace toute son écriture, réapparaît à la fin du passage cité, et il faut, encore une fois, le repousser. Mauron essayer de justifier la conversion « biologiquement ». Evidemment, il s'agit d'une maladresse de la part de l'auteur : en biologie, un être nouveau ne se crée pas à partir du néant. En plus, l'attribution d'un nom au nourrisson n'a rien de biologique. Le nom existe pour assurer une place à un élément de la société.

Mauron a raison d'affirmer que la conversion ne relève pas de l'absurdité. Cependant, elle ne fait pas partie du type de raisonnement que l'on rencontre habituellement dans les ouvrages scientifiques. C'est ici que la psychocritique se sépare de la psychanalyse : non pas, évidemment, parce que celle-ci serait scientifique, contrairement à celle-là. Mais plutôt parce qu'elle est née d'un projet qui consiste à reconstruire une place à la littérature après la blessure narcissique qu'elle lui a imposé. Comment faire pour rendre aux textes la dignité qui a toujours été la leur, avant que l'homme ne devienne cette créature menée par ce mélange des bas instincts et de refoulements qu'est l'inconscient ? Or, Mauron ne peut apporter une réponse à ces questions qu'en reprenant des schémas qui se trouvent déjà dans la littérature elle-même : « La vie perdue est retrouvée (comme le temps chez Proust), le chaos est réordonné par un geste psychique et une magie musicale. Une promesse de salut est acquise, sous le garant d'une beauté »¹.

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure », semble nous dire Mauron. Effectivement, le schéma de la naissance d'Aphrodite coïncide point par point avec le sommeil proustien. Le début de la *Recherche* joue avec cette temporalité qui tente d'abolir l'opposition entre le souvenir et l'oubli. Effectivement, l'éveil/réveil proustien travaille la mémoire d'une façon analogue à celle que l'on vient de décrire : en dormant, le héros perd toute notion de séparation entre le sujet et l'objet : il sent qu'il devient lui-même le sujet du

¹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., p. 234.

livre qu'il était en train de lire. Or, cette communion devient inintelligible pour lui : Marcel oublie le sens de ses propres rêves. Cet oubli est décrit comme une renaissance : le souvenir de ces expériences disparaît « comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure »¹. Ainsi, avec l'esprit débarrassé des souvenirs, le personnage est plongé dans l'obscurité qui lui apparaît « comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure »². Certes, contrairement à Mauron, cet état neutre de la conscience est, pour le héros, extrêmement reposant. La terreur peut venir, au contraire, de la réalité qui se constitue autour de lui : Marcel est enfant, il a peur que son grand-oncle lui tire les tresses. Effectivement, le récit est inversé : un psychocritique dirait peut-être qu'il s'agit d'une peur de castration, mais la peur disparaît précisément, lorsque les tresses sont coupées. Cependant, à ce moment du texte, le narrateur décrit une apparition : comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naît de sa cuisse.

Peut-on assimiler cette image de l'apparition de la femme à celle de la naissance d'Aphrodite chez Mauron ? Assurément, il faudrait d'abord relever les différences, et accompagner la syntaxe des deux récits : entre l'oubli et la femme qui naît de sa cuisse, plusieurs événements sont décrits qui ne doivent pas être ignorés. Cependant, il est significatif que le geste d'ouverture ce livre, une réflexion sur l'écriture et sur la littérature, doive être celui d'une mise en scène de la création *ex-nihilo* des choses qui, pourtant, ont une histoire : le lecteur sait ce qui occasionné l'apparition de la femme (la mauvaise position de sa cuisse), mais elle est sentie par le héros et, dans la mesure où il s'identifie avec lui, par le lecteur comme un événement sans mémoire, ou, si l'on veut être exact, dans lequel la mémoire est indécise, que le lecteur doit vivre à la fois comme un oubli et comme un souvenir.

La *Recherche* ne quittera pas ce schéma qui est, on le sait, exposé à la fois à la fin et au début de l'œuvre : ce n'est qu'au *Temps retrouvé* que l'écrivain décrira la structure du livre que l'on vient de lire, mais cette structure est présentée comme le texte que Marcel n'a pas encore écrit. S'il méprise la « petite grimace »³ qui semble toujours être présente dans la phrase de Sainte-Beuve, c'est parce qu'elle ressemble trop à la causerie mondaine pour se rapprocher de la vraie littérature. Les vrais livres doivent être les enfants de « l'obscurité et du silence »⁴. Ils sont éloignés, ainsi, des histoires mondaines, et naissent de leur oubli. Est-on

¹ PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, in : *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 3.

² *Id.*

³ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 476.

⁴ *Id.*

condamné, donc, à bannir cette intelligence de notre écriture ? Si l'on pouvait le faire, l'oubli n'aurait plus de sens : on ne peut pas effacer ce qui n'a jamais fait partie du texte. Si l'intelligence a, donc, un rôle, ce n'est pas dans la mesure où elle participe de la « vraie vie » proustienne, mais parce qu'elle en est exclue, « car elles pourraient enchâsser d'une manière moins pure mais encore pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune du passé et du présent, mais qui, trop précieuses, sont trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles »¹.

Le rôle de cette intelligence mondaine est, donc, celui de mettre en récit quelque chose qui aurait dû rester « hors du temps » : c'est elle qui doit assurer ce rôle ambigu de la mémoire dans la conversion. Elle se constitue comme le néant dont parle Mauron : elle installe l'oubli de soi qui active, en même temps, la mémoire, et rappelle constamment au lecteur ce que le personnage a oublié. En atténuant l'importance relative de ce qu'elle raconte, elle doit rehausser les apparitions proustiennes, pour les atténuer ensuite, lorsqu'elles disparaissent aussi soudainement qu'elles n'avaient apparues. Elle assure, ainsi, que l'événement ne soit pas unique, et qu'il puisse se répéter : Marcel passe son temps à prier pour sa conversion prochaine, malgré le fait qu'elle se situe dans le passé. Ce passé est double : d'un côté, l'épisode de la madeleine ne déclenche pas l'écriture du roman ; il a encore un long chemin à parcourir et d'autres conversions à expérimenter. De l'autre, ces conversions se situent dans le passé puisque le lecteur et le narrateur savent qu'elles se sont déjà produites, le texte étant déjà écrit : « Console-toi, tu ne me chercherai pas si tu ne m'avais trouvé »².

Or, justement, la différence entre l'intelligence et l'apparition est que la première ne peut pas compter sur ce dispositif narratif complexe qui joue sur des paradoxes temporels : elles participent à une temporalité orthodoxe, puisque le temps du récit est soigneusement coupé du temps de la narration : la majorité de la recherche est composée des événements qui se situent dans un passé définissable. Cependant, il ne faut pas en conclure que ce temps plus ou moins linéaire serait une dimension neutre qui n'aurait d'autre fonction que de permettre aux personnages de réaliser leurs actions. Il est devenu banal de noter que l'espace ne joue pas un rôle simplement formel dans la littérature. Une des contributions de Barthes aux études raciniens consiste à montrer comment l'espace des tragédies est significatif, l'antichambre est

¹ *Id.*, p. 477.

² PASCAL, Blaise, « Mystère de Jésus », cité par GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 94.

le lieu qui rend le tragique possible. D'une certaine façon, on pourrait dire que l'espace et le temps sont proches de la métaphore telle qu'on l'a décrite au cours de ce travail : elle peut, *en principe*, être décrite en termes purement formels, mais, dans la pratique, elle n'apparaît jamais de cette manière, puisque l'image tend à contaminer le terme propre, le terme figuré et le rapport entre les deux. De manière analogue, le temps et l'espace devraient être des catégories neutres, mais elles sont continuellement contaminées par le sens que le récit leur imprime. Ainsi, ces observations de l'intelligence proustienne n'ont pas seulement la fonction formelle que le narrateur l'attribue : elle n'est pas simplement une syntaxe destinée à lier entre eux les moments de conversion. Ce que l'intelligence raconte, c'est bien le temps de la mort : elle sert à arracher aux personnages l'essence que le héros leur imputait, et montrer comment les temps dans lequel ils ont toujours vécu est un temps creux : ils ne sont que des poupées « baignant dans les couleurs immatérielles des années »¹. Le temps est donc une substance chargée de montrer que la seule réalité de ces figures est extérieure à eux. Ils sont soumis à l'empire de la mort, et ne peuvent toucher à cet affirmation de l'absurde qu'est « la victoire positive sur la mort »². Ils sont, donc, exclus de cet élargissement qui donne à Marcel « mais, hélas ! momentanément, une valeur d'éternité »³. Ce que le héros cherche est bien, on le voit, le « temps perdu », mais non pas seulement, comme le titre du dernier volume semble indiquer, pour que ce temps cesse d'être « perdu » pour devenir « retrouvé ». Cela est bien le mouvement de ce temps momentanément éternel des conversions du héros, mais non pas celui de l'intelligence. L'effort de l'écriture (que le narrateur sent qu'il lui sera fatal) est aussi de raconter ce temps de l'intelligence en tant que temps perdu, c'est-à-dire, le temps de l'oubli qui sert de préparation pour la vraie mémoire.

La conscience est, donc, cet outil à précieux, mais insuffisant dans la mesure même où il ne connaît pas les pouvoirs du paradoxe :

« Les outils, le langage dont la conscience se sert pour connaître la réalité sont inadéquats pour cette interrogation de la vie en nous-mêmes. Il y faut un regard aveugle, sensible à toutes les nuances et les présences de la nuit »⁴.

¹ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 503.

² MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *op. cit.*, p. 233

³ PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 613.

⁴ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au myrte personnel*, *op. cit.*, p. 239.

III - Critique/Aporie

« Le silence de ces espaces infinis m'effraie ».

Blaise Pascal

Deux gestes, donc : la tautologie comme différence au sein de l'identité, et le paradoxe comme identité au sein de la différence. Deux mouvements qui cherchent à réaliser une aporie : ils tentent de court-circuiter le principe d'identité dans un objet qui réaliserait le miracle d'être à la fois lui-même et autre. On arrive, ainsi, à un point où l'on cesse de se demander ce qu'il y a en commun entre ces deux figures pour s'interroger si elles sont vraiment différentes. Certes, la tautologie introduit une coupure dans le corps du texte pour séparer l'essence de l'accident, alors que le paradoxe montre comment le texte réussit à unir les contraires. Cependant, la première ne le fait que pour dire que le texte est essence *et* accident, alors que le paradoxe opère l'union à partir d'un « et » qui ne peut être décrit autrement que comme son essence.

Si l'on a pu approcher la tautologie de l'alchimie, c'est parce qu'elles réalisent un geste comparable. Dans les deux cas, il s'agit de chercher un état plus pur d'un objet, qui se logerait à son intérieur et serait le signe de sa source. Bachelard, par exemple, cite de nombreux auteurs qui établissent des rapports entre l'or et le Soleil : l'alchimie et l'astrologie étant liées, la couleur de ce métal était mise en relation avec l'astre. Or, les qualités, dans l'esprit alchimiste, sont intérieures à l'objet, ce qui fait en sorte que l'or passe à être doté d'une âme : « Comme l'âme rend chaud l'animal, tandis qu'elle est dans le corps : de même l'or chasse le froid de l'argent vif et le tempère, tandis qu'il sera vraiment uni avec lui »¹. L'or possède, ainsi, des caractéristiques merveilleuses : il est « comme un Globe plein de toutes les vertus célestes »². Ce qui est intéressant dans ce raisonnement, ce sont les rapports que les méthodes établissent avec leurs objectifs : l'alchimiste cherche à connaître son objet à partir d'une série de procédés méthodiques qui sont raisonnables (du point de vu du savoir de leur époque). Cependant, tout ce processus doit aboutir dans la découverte de quelque chose qui représente un dépassement de ces méthodes et de ce savoir. Ainsi, les méthodes que Barthes employait pour étudier Racine avaient pour but de cerner la tragédie grecque dans sa pureté. Cependant,

¹ 161. Voir dans l'édition que j'utilise.

² P. 161

cette tragédie ne pouvait pas être décrite de manière adéquate ni par le structuralisme, ni par la psychanalyse : le drame bourgeois pourrissait les textes de Racine et faisait en sorte que la tragédie soit introuvable. De même, ce que les représentations modernes du théâtre antique révélaient, c'étaient leur incapacité à comprendre son altérité absolue.

Le paradoxe décrit un mouvement analogue : dans l'imaginaire de l'Aphrodite naissante, telle que l'on a vu avec Charles Mauron, toute une rhétorique de l'atténuation était construite autour de cet image pour la justifier. L'appareil narratif que le psychocritique met en place n'a d'autre but que de diminuer le scandale de l'existence miraculeuse de la littérature. L'idée que la création littéraire ne serait possible que parce que l'écrivain serait doté d'un « regard aveugle » a, en effet, de quoi choquer le lecteur. Comment le faire accepter sans l'entourer de toute un vocabulaire scientifique ? Le paradis devient, ainsi, la communion du fœtus avec sa mère, la déchéance est la sensation de néant dans lesquels le nourrisson se plonge lorsque sa mère est absente, et le miracle du salut est la mère retrouvée. Comme dans la tautologie, les procédés scientifiques sont ici orientés vers la production d'un objet impossible : la littérature plane, pour ainsi dire, au-dessus de tous les savoirs positifs.

Il est possible que cette idée soit liée au type de position que l'écrivain occupe pour chacun des critiques étudiés. Si l'on a pu comparer les œuvres de Charles Mauron et de Marcel Proust, ce n'est pas parce que le premier serait un grand lecteur du second. L'œuvre de Proust ne fait pas partie des références essentielles pour comprendre les travaux de Mauron. Effectivement, le critique cite beaucoup plus souvent les textes de Mallarmé ou de Racine, par exemple. Si l'on a pu trouver des analogies entre *A la recherche du temps perdu* et l'imaginaire de l'Aphrodite naissante, c'est parce que les deux auteurs participent à un même projet qui tente de définir le rôle de la littérature. On a vu que Barthes aussi, avec la réflexion sur le « je » dans la littérature et les rapports entre l'écrivain-écrivain avec la figure du sorcier, participait, dans une large mesure, à ce projet. Mettre la référence de la préface de Marcel Mauss.

Dans *Le Dieu caché* ce type d'attitude apparaissait dans son rapport avec la notion des visions du monde : c'était la position paradoxale de la noblesse de robe française du XVII^e siècle qui rendait possible la vision tragique. Même au sein du jansénisme, les deux seuls penseurs tragiques entièrement cohérents, Pascal et Racine, n'occupaient pas la place centrale. Au contraire, la rigueur de leurs réflexions leur a valu l'incompréhension pour l'un et l'ostracisme pour l'autre (même si Racine avait activement cherché à se distancer des amis de Port-Royal dans sa jeunesse). Tout se passait, effectivement, comme si la cohérence, loin

d'avoir une fonction positive pour le groupe, le menaçait. Les deux courants du jansénisme, c'est-à-dire, selon la division opérée par Goldmann, le modéré et le radical, avaient un rôle dans l'organisation du mouvement. Les modérés, avec leur croyance dans l'action dans le monde pouvaient ouvrir pour l'acceptation de leurs idées dans l'Eglise et dans la cour. Le bras radical du mouvement faisait la force de sa pensée : pour Goldmann, une des preuves du génie politique de Richelieu fut la rapidité avec laquelle il a compris la menace qui représentait pour le royaume l'idéologie de l'abbé de Saint-Cyran, même lorsque ses effets n'étaient pas encore visibles¹. Or, les *Pensées* et les tragédies de Racine ne pouvaient en rien contribuer pour la progression du jansénisme, au contraire : les propositions de Pascal étant trop scandaleuses pour son le groupe, elles étaient souvent atténuées par les interprétations, ou même censurées (le mot « abêtir », employé pour décrire les actions de l'homme lorsqu'il accepte le pari, a été supprimé par l'édition de Port-Royal²). De l'autre, la position de Racine en tant que tragédien l'excluait forcément, puisqu'un « janséniste conséquent n'aurait pas écrit des tragédies », alors qu'un homme intégré dans le monde « n'aurait pas écrit *des tragédies* »³. Effectivement, le jansénisme n'avait rien à gagner avec la transposition de ses idées dans un langage profane. Le centre de la vision tragique restait marginal par rapport à elle-même, et sa vraie contribution devra être cherchée plutôt dans sa relation avec la pensée dialectique.

La vision tragique ne peut, ainsi, occuper le centre et rester tragique en même temps : son lieu est le non-lieu, elle ne peut pas être dans le monde sans que ce monde ne soit immédiatement dégradé par la présence de l'Homme et de Dieu. Or, ce côté marginal de la littérature se retrouvera dans d'autres textes de Goldmann. Dans *Pour une sociologie du roman*, Goldmann pense sur les possibilités de création artistique dans une société réifiée, dans laquelle les visions du monde ne sont plus possibles. En effet, dans une société où la valeur d'échange commande la circulation et la production des biens, tous les groupes qui ont un rapport qualitatif avec leur travail sentiront la dégradation de l'environnement dans lequel ils vivent d'une manière beaucoup plus aiguë : les romanciers, par exemple, sont forcés de faire face au fait que leur création devra répondre aux exigences du marché.

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, op. cit.*, pp. 126-127. Goldmann insiste sur le fait que, lors de l'arrestation de Saint-Cyran, le jansénisme ne constituait pas encore une contestation du pouvoir monarchique.

² *Id.*, pp. 283-284.

³ *Id.*, p. 416.

Cette idée de Goldman n'est pas, loin de là, très originale. Elle reprend simplement le schéma romantique qui met en scène le conflit de l'individu face au monde. Certes, chez le critique, la perspective de la collectivité n'est jamais absente ; plutôt, il faudrait dire qu'elle apparaît ici dans sa négativité : les romanciers sont les écrivains qui souffrent avec un manque de visions du monde. Cependant, le fait que cette dramatisation de la lutte entre l'écrivain et le monde apparaisse chez tous les auteurs étudiés comme une évidence est significatif.

L'idée de la littérature comme une activité marginale tient à un certain mode de pensée que l'on essayera d'analyser ici. On pourrait objecter, cependant, que ce mode de pensée se justifie dans la mesure où il correspond à une donnée objective. Dans ce cas, une approche plus pertinente consisterait à interroger la littérature elle-même et ses rapports avec la société. On pourrait, ainsi, mener une recherche empirique qui chercherait à déterminer la place de la littérature dans la société de marché et l'attitude des écrivains par rapport à elle. Or, ce qui est intéressant, c'est que, malgré l'intérêt dont les critiques étudiés ont porté à la position de l'écriture dans le monde moderne, aucun d'eux n'a même pas envisagé la moindre enquête à ce sujet. La marginalité de la littérature était, pour eux, un effet de discours.

Lorsque l'on affirme cela, cependant, il ne s'agit pas de reprocher à ces auteurs de ne s'être pas intéressés à ce type de recherche. Il est sûr qu'une étude empirique telle que l'on a suggérée ne pouvait pas avoir un grand impact dans leurs méthodes : Charles Mauron, Lucien Goldman et Roland Barthes s'occupaient principalement d'une lecture immanente du texte. Si Goldman, par exemple, émet des hypothèses quant à la position du romancier dans la société, elles n'interviennent dans son texte qu'après l'étude de la forme romanesque dans sa recherche des valeurs authentiques dans un monde dégradé. La position de la littérature apparaît, dans ce cas, comme d'abord comme quelque chose qui se dégage des œuvres elles-mêmes. Avant d'être vraie d'un point de vue sociologique, elle serait, donc, vraie d'un point de vue textuel. Cependant, on le sait, en adoptant le point de vue de l'objectivité du texte, on est forcé de voir la critique comme un langage transparent. Effectivement, à chaque fois que l'on admet que les interprétations d'un texte seraient vraies ou fausses, on accomplit un effacement : ce que l'on oublie, au passage, c'est l'écriture critique elle-même.

L'approche la plus intéressante serait, ainsi, de chercher à comprendre la place que la littérature occupe dans le discours des auteurs étudiés. Il peut paraître étrange, bien sûr, que l'on s'interroge sur la place de la littérature dans la critique littéraire. Mais cette étrangeté peut être comprise dès que l'on pense les termes que l'on utilise : il faut distinguer soigneusement la notion de texte de celle de la littérature. Non pas, bien évidemment, parce

qu'il y aurait des textes non-littéraires : la méthode de Goldmann, par exemple, est rigoureusement la même lorsqu'il s'agit d'étudier la « philosophie » de Pascal que lorsqu'elle pense la « littérature » de Racine. A l'intérieur du discours critique, la littérature n'est jamais dans le texte qu'elle lit, mais dans celui qu'elle écrit. « La littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout »¹. Cette phrase a souvent été citée hors de son contexte. Effectivement, Barthes n'aurait pas été aussi catégorique si le problème de la littérature n'était pas, pour lui, une question subjective et, à la limite, inutile. Elle est subjective parce que le critique s'occupe ici de ses souvenirs d'enfance : il ne s'est jamais occupé de la littérature que quand il était à l'école. Elle est inutile parce qu'il n'a jamais eu l'impression de s'occuper de la littérature (à l'exception, bien sûr, du texte que l'on vient de citer, qui parle, précisément, d'un manuel de littérature). Or, cette inutilité n'existe que parce que le concept de littérature a été recouvert par un autre : celui d'écriture. Barthes finira par assumer cette ambiguïté du terme : « je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte »².

Si l'on préfère utiliser ici le mot « littérature » au lieu d' « écriture », c'est pour éviter une confusion. On a souvent utilisé, au cours de ce travail, ce dernier terme pour parler de l'activité écrite en tant qu'élaboration d'un texte. Or, ce que l'on envisage de penser avec « littérature », c'est quelque chose de différent : la littérature, pour nous (et en cela on se sépare de Barthes) n'est pas dans cette activité, elle est, à la fois, un de ses mobiles et un de ses résultats. La littérature, c'est ce que l'on écrit sous ce nom.

Pour comprendre ce que cela veut dire, revenons, donc, sur la situation du romancier dans *Pour une sociologie du roman*. L'idée d'une société réifiée est liée, on le sait, à la théorie de la valeur de Marx. Or, on ne peut pas formuler les concepts de valeur d'usage et de valeur d'échange sans, du même coup, réaliser deux gestes qui se trouvent d'emblée liés à cette théorie : d'abord, en établissant l'opposition entre le concret et l'abstrait, elle crée, fatalement, une valorisation du premier et une dévalorisation du second. Ensuite, elle affirme que toute société marchande a perdu le contact avec la réalité, puisque toutes ses structures tournent autour de cette abstraction. La valeur d'usage est la raison d'être de la marchandise et sa fin véritable. Elle est le produit nécessaire du travail social, dans la mesure où il aspire à la création d'un objet utile. La valeur d'échange, au contraire, peut ne pas exister dans certaines organisations sociales : elle n'apparaît que lorsque les produits sont échangés, et ne

¹ BARTHES, Roland, « Réflexions sur un manuel », in : *Œuvres complètes*, t. III, p. 945.

² BARTHES, Roland, *Leçon*, op. cit., p. 455.

devient un facteur déterminant que dans les modes de production qui visent exclusivement le marché. La valeur d'usage a un aspect concret : d'un côté, elle sert à satisfaire les besoins réels d'une société donnée, de l'autre, elle ne peut le faire que parce qu'elle a des propriétés matérielles spécifiques. La valeur d'échange, par contre, est abstraite : elle est une médiation entre l'acte et son but, c'est-à-dire, le travail et la consommation. La première est régie par un principe qualitatif, alors que la seconde est régie par un principe quantitatif. Une société dans laquelle la production et la distribution des biens est réglée d'abord par le marché perd forcément, ainsi, tout contact avec la réalité. Elle tend à construire un monde où la forme est plus importante que le contenu.

Ce que la théorie de la réification met en jeu, c'est, donc, ce couple de la forme et du contenu que l'on a souvent rencontré ici. Si le romancier se sent forcément exclu d'une telle société, c'est parce que, selon Goldmann, le but historique de la littérature a toujours été de donner un sens à la vie (ce sont les « valeurs transindividuelles qui rendent l'homme authentique et qui ne sont concevables qu'à partir des aspirations historiques ou transcendantes »¹). Dans l'impossibilité de réaliser la synthèse entre l'individu et les valeurs qui le transcendent (ou, dans le cas de la vision tragique, d'énoncer le paradoxe qui crée ces rapports), l'écrivain ne peut faire autrement qu'écrire la situation désespérée dans laquelle il se trouve.

Or, le fil que conduit toute cette argumentation est une interrogation sur le rôle de la littérature. Si la bourgeoisie ne peut pas faire en sorte que son idéologie produise une forme d'écriture qui « se situe dans le même niveau que les autres formes qui constituent la grande littérature occidentale »², c'est parce que, justement, elle a créé une civilisation de la forme : *Pour une sociologie du roman* reste le seul texte dans lequel Goldmann a essayé d'étudier la forme. La société marchande a eu pour résultat, ainsi, à faire perdre à la littérature ce qui la constituait en tant que telle, c'est-à-dire, son contenu.

Il était inévitable, dans cette perspective, que la société réifiée finisse par produire des textes où même le souvenir des valeurs authentiques soit absent. Pour Goldmann, les romans de Robbe-Grillet sont une rigoureuse transposition de la situation du capitalisme de son époque : on a vu que, dans *Le Voyeur*, les personnages n'avaient qu'un devoir de témoignage sur une réalité qui se constituait indépendamment de leurs actions. Dans ce roman de la

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op. cit., pp. 53-55.

² *Id.*, p. 54.

description obsessionnelle de la réalité, tout est étrangement abstrait : tout se passe comme si le simple constat du monde finissait par faire en sorte qu'il perde son caractère concret. Le monde n'est pas simplement là, il existe en fonction d'une organisation abstraite et n'a de sens que dans la mesure où il apparaît en tant qu'élément de cette structure. On comprend, ainsi, l'intérêt de la critique par la philosophie de Heidegger : les rapports entre l'authentique et l'inauthentique, l'ontologique et l'ontique et l'être-là et la fonction des objets sont des thèmes que l'on retrouve souvent dans sa pensée¹. Tout se passe comme si la division entre l'ontique et l'ontologique (même si, on le sait, Goldmann se sentait plus proche de Lukács que de Heidegger sur cet aspect, puisqu'il trouvait que l'écart entre ces deux dimensions était historique et pouvait, éventuellement, être diminué ou même aboli) passait aussi par celle qui opposait la réification et la littérature.

Or, on a vu que la littérature joue un rôle analogue dans les textes de Mauron. La création était opposée, d'un côté, à « l'enfer de l'inconscient » et, de l'autre, au « bonheur dans la ruche » : elle devrait, donc, remplir un rôle supérieur à celui de la raison et de l'instinct, et transcender la recherche de la satisfaction des instincts ou celle du confort matériel. C'est le sens de l'image du regard aveugle : le simple regard de la conscience ne peut pas remplir le rôle qui est celui de la littérature, qui devrait s'élever au-dessus de la simple raison pour atteindre un état différent, analogue à la manière dont les « brefs éclairs »², « aveuglantes de leur clarté »³ proustiens sont différents de la raison mondaine.

On reconnaît une idée analogue dans la *Leçon* de Barthes. Si, comme on le sait, la fonction de la littérature est celle de lutter contre le fascisme de la langue, c'est parce que la langue oblige à l'affirmation claire. Dans le *Neutre*, on retrouve cette notion, suivie de quelques précisions importantes : comme souvent dans son œuvre, Barthes examine une opposition. Cette fois-ci, cependant, il s'attaque au plus grand des paradigmes, celui qui contient tous les autres. Le « modèle universel de paradigme » est le « oui/non (+/-) »⁴. Or, ce qui est intéressant dans ce paradigme, c'est qu'il y a un déséquilibre fondamental entre ces deux pôles, lié au fascisme de la langue. C'est ce que Barthes appelle un « paradoxe » : dans la langue, le oui est l'élément non-marqué, alors que le non est l'élément marqué. Cela veut dire que la langue est naturellement assertive (le non-marqué étant toujours privilégié dans son

¹ Voir *Id.*, pp. 92-96 et GOLDMANN, Lucien, *Lukács et Heidegger*, *op. cit.*

² PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 609.

³ *Id.*, p. 491.

⁴ BARTHES, Roland, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 72.

rapport avec le marqué). Barthes affirme, ainsi, que, lorsque l'on prononce un nom, comme « la table », par exemple, on dit, en même temps, qu'elle existe. Tout se passe, ainsi, comme si l'absence d'un syntagme présupposait un syntagme : dire « la table » revient à dire « la table existe ». Or, pour nier son existence, on a besoin d'une marque : le « ne pas ». L'étymologie semble le confirmer : toutes les langues ont eu tout de suite un mot primitif pour le non, puisque l'opération qu'il réalise est celle de s'opposer à une tendance générale du langage. Or, puisque le mot « oui » est coextensif au langage, il se trouve dissolu par le fait qu'il est présent partout : la langue disant toujours « oui », il est beaucoup plus difficile de lui assigner une fonction et une réalité distincte. La langue ne dit pas l'humilité, la chasteté ou l'abstention, mais leur contraire : l'affirmation de l'humilité, l'affirmation de la chasteté, l'affirmation de l'abstention. Toute modulation, (« peut-être », « à mon avis », « je crois que ») tombe dans la rhétorique : c'est la « précaution oratoire »¹, qui ne diminue en rien l'impact de l'assertivité. Face à cela, Barthes propose une attitude qu'il qualifie de « stoïque » : « dire, écrire, se taire sous la blessure de l'affirmation »². L'image de la « blessure de l'affirmation » semble décrire assez bien l'écriture des premiers textes de Barthes. On a vu que la manière assertive dont il affirmait les rapports entre la littérature et l'enseignement est trompeuse : elle répond à un contexte où il s'agit de parler de son expérience subjective. Comment parler de la subjectivité sans avoir recours aux précautions oratoires ? En renforçant la valeur affirmative : la littérature est ce qui est enseigné, « un point c'est tout », mais cette littérature est *ma* littérature, donc cette essence littéraire que je viens d'affirmer est, paradoxalement, toute relative. Même mouvement dans *Mythologies* : la forme brève et incisive qui prennent les textes sont un geste qui ont l'effet inverse. Puisqu'il s'agit de se dégager du langage bourgeois, la précaution ne sert à rien : il vaut mieux adopter une écriture combative pour la dénoncer. En le faisant, il signifie que son envers est possible : c'est le rêve d'une langue qui ne se laisse pas capturer par le mythe et peut se présenter comme une parole aspirant le neutre.

Le neutre n'est pas, ainsi, une opposition frontale à l'assertivité de la langue, mais tout ce qui peut déjouer cette opposition : il peut se servir de l'assertivité, mais pour l'annuler ensuite. Le neutre apparaît comme quelque chose de proprement inconcevable pour la langue : il s'agirait de créer une phrase sans mode. Or, de cette manière, l'indicatif n'est pas

¹ *Id.*, p. 76.

² *Id.*

moins dangereux que le subjonctif : elle vise, ainsi, à la suspension de ces catégories, et ne veut formuler ni la certitude, ni le doute. Il s'agit, ainsi, de rêver un langage libre de vérité.

Lucien Goldmann, Charles Mauron et Roland Barthes identifient, donc, une sphère de pensée ou de langage qui s'occuperait d'un type de réalité. Or, le problème des réalités qu'ils essaient de préserver est qu'elle est d'autant plus insatisfaisante qu'elle fabrique une vérité qui se veut incontestable. La société réifiée que Robbe-Grillet décrit est indéniablement vraie : son écriture s'occupe exclusivement de ce monde trop réel où toute possibilité d'action a disparue. Or, cette société s'oppose à la seule chose qui puisse donner un sens authentique à la vie, c'est-à-dire, les valeurs transindividuelles. De même, toute l'écriture de Mauron tend à faire accepter par le lecteur une idée absurde du point de vue de sa rationalité : la création *ex-nihilo*. Barthes, lui aussi, défend l'impensable : le neutre est l'écriture qui s'esquive de la langue pour dire quelque chose qui dépasse le langage de la vérité.

Pour essayer de comprendre ce mouvement, essayons de voir la manière dont ce discours de vérité apparaît dans le texte des auteurs étudiés. D'emblée, on serait tenté de voir dans cette marginalité de la littérature une opposition naturelle au mode de discours occidental. La littérature serait, ainsi, ce qui existerait pour montrer de quelle façon le langage pourrait s'organiser autrement : contre cet réalité insupportable qu'est le fascisme de la langue, le neutre, la littérature, l'écriture s'insurgeraient pour redonner une lueur d'espoir à ceux qui ne veulent pas être absorbés par ce langage qui semble s'imposer à tous ceux qui ne pensent pas sur lui. La littérature serait, ainsi, une révolte, un espoir même de révolution. On a vu que *Les Paravents* de Genet ne sont pas, pour Goldmann, qu'une belle pièce, mais aussi le signe avant-coureur d'un changement : « sont-ils déjà l'hirondelle qui annonce l'arrivée du printemps, représentent-ils un tournant de la vie intellectuelle et sociale actuelle ? »¹ Mai 68 se chargera de répondre.

Or, la difficulté que l'on retrouve ici, c'est moins de croire à cette fonction oppositionnelle de la littérature que de retrouver dans cette fonction les schèmes d'une rhétorique qui ne cesse de fabriquer une certaine réalité. On sait que la rhétorique ne fonctionne que dans la mesure où elle s'efface, le langage se veut transparent et fait signe vers une réalité extérieure alors que le travail textuel se passe ailleurs. Ce travail provoque l'adhésion au discours précisément parce que le discours ne se montre pas en tant que tel. Le lecteur naïf aime la fiction parce qu'elle le transporte, pendant quelques instants, dans un

¹ GOLDMANN, Lucien, « Le Théâtre de Genet, essai d'étude sociologique », *op. cit.*, p. 302.

monde fictionnel : il aime d'autant plus un roman qu'il en est dupe. C'est la raison pour laquelle les « monde persistants », c'est-à-dire, ces fictions qui s'étalent dans plusieurs médias différents avec les mêmes personnages et le même contexte sont de plus en plus populaires. Cependant, la manière d'être dupe n'est pas toujours la même pour tous les lecteurs : il y a ceux qui, tout en ne perdant jamais de vue le fait que ce qu'ils lisent est une fiction, prennent pour une réalité ce que l'on a convenu d'appeler son « contenu ».

On touche ici au sens que l'opposition entre « forme » et « contenu » a pris pour ce travail. Pour dire que la littérature est capable d'énoncer quelque chose qui dépasse le texte, il faut, évidemment, que cette vérité ne se situe pas exactement dans ce qui est raconté par le texte. Affirmer que la littérature a un contenu, c'est trouver en elle autre chose que ce qu'elle écrit. Ainsi, lorsque l'on met la littérature dans le domaine du savoir, on lui assigne, implicitement, une « valeur de vérité »¹. Si Goldmann croit que l'œuvre de Racine peut être évaluée selon le critère de la positivité de sa pensée, ce n'est pas, bien sûr, parce que *Britannicus* ou *Bajazet* serait une reproduction plus ou moins exacte des événements tels qu'ils se sont effectivement déroulés. Il parle du savoir qui se cache derrière les actions de la pièce : est-ce que la vision tragique arrive à décrire adéquatement le monde dans lequel nous vivons ? Dans quelle mesure est-elle plus exacte ou plus erronée que celle que l'on trouve dans *Le Cid*, par exemple ?

Le cas le plus intéressant de ce contenu vu comme une valeur de vérité est dans les lectures de Beckett. Bruno Clément remarque souvent ce mouvement : lorsqu'un personnage de l'œuvre cherche à éliminer un certain élément de son discours (la pensée, les questions, les autres personnages), il constate, toujours, que cette tentative se solde par un échec. On ne peut pas écrire sans questions, sans pensée ou sans personnages². Pourquoi pas ? Or, précisément, c'est la question que le lecteur ne doit pas se poser s'il veut donner à ce mouvement une valeur de vérité : mettre en doute ce mouvement, c'est déjà montrer faire apparaître une rhétorique dans le texte. Cette rhétorique ferait apparaître que si les textes énoncent ces impossibilités comme un constat, c'est parce qu'ils le produisent : tout comme Racine créait des personnages, Beckett créait des impossibilités. En général, on ne justifie pas une fiction, on la présente : elle apparaît dans le texte comme quelque chose qui est de l'ordre du constat, et pas du raisonnement. Lorsque la justification apparaît, c'est souvent parce que le texte vise

¹ GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, op. cit., p. 34.

² Cit. nec.

une autre illusion : on a vu que Racine ne le faisait que pour doter son discours de plus de vérité. Les textes de Beckett ne tentent d'échapper à la vérité que pour fabriquer leur réalité.

« Il [Renan] croyait que la langue française, formée, pensait-il, par la raison, obligeait à l'expression d'une raison politique qui, dans son esprit, ne pouvait qu'être démocratique. Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste, elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire »¹.

Morceau rhétorique, s'il en est. On en distingue trois épanorthoses, la première encadrant les deux autres. La première phrase est cernée de plusieurs atténuations qui montrent les distances prises par l'auteur avec les affirmations de Renan (« croyait que », « pensait-il », « dans son esprit »). Le « mais » annonce la phrase qui les corrigera. A son intérieur, deux autres épanorthoses : « ni réactionnaire, ni progressiste », suivi de « est tout simplement fasciste », et « ce n'est pas d'empêcher de dire », suivi de « c'est obliger à dire ». Dans ce cas, l'épanorthose ne consiste pas à feindre un changement d'avis, mais à distinguer les deux types d'affirmation : les premières, imprécises, servant à rehausser la valeur de vérité des autres. La réalité est ici révélée à l'appui de quelque chose d'inférieur à elle, qu'il s'agit d'oublier : le fascisme de la langue apparaît dans le discours de Barthes avec la même clarté que celle de l'Aphrodite naissante.

L'usage du « car » est significatif. En apparence, le mot est employé de façon tout à fait classique : il introduit une raison pour l'affirmation antérieure. Cependant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que sa fonction est moins de faire rentrer le discours dans une chaîne causale que d'introduire une définition nouvelle : le fascisme oblige à dire. Or, cela n'a rien d'évident : il s'agit d'une affirmation qui demanderait, éventuellement, à être étayée elle-même. Barthes adopte, ainsi, une structure causale pour que sa définition apparaisse comme constat. Effectivement, le « car » demande l'assentiment, et remplit le même rôle que le « puisque » : on ne peut mettre une phrase comme cause d'une autre sans supposer qu'elle véhicule une information déjà connue (à moins que cette information ne soit suivie d'une autre, qui, elle, doit être connue par l'interlocuteur). Ce « car » barthésien occupe, en somme, la même position des « on sait que », qui se trouvent partout dans ses textes des années 1950

¹ BARTHES, Roland, *Leçon*, *op. cit.*, p. 432.

et 1960 : ils provoquent l'assentiment du lecteur en impliquant que le savoir que l'on avance est connu de tous, alors que, en vérité, l'auteur vient de le formuler¹.

Il y a deux façons de lire ces phrases. La première consisterait à accepter la valeur de vérité du texte. Dans ce cas, la principale difficulté serait de savoir dans quelle mesure le contenu de ce qu'il affirme (la langue est fasciste parce qu'elle oblige à affirmer) s'accorde avec la forme qu'il emploie. Ses affirmations intempestives ne contredisent-elles pas la volonté de s'esquiver de l'assertivité de la langue ? On a adopté ce type de lecture lorsqu'il s'agissait de penser la position « stoïque » du neutre : Barthes formule l'adéquation de la forme au contenu à partir de l'image de la « blessure de l'affirmation », qui consiste à l'assumer l'affirmation par son envers, non pas comme une vertu mais comme une douleur qui provoque une ouverture dans la chair du sujet, rendant possible la parole neutre².

La seconde voie pour interpréter ce texte est rhétorique. Elle reprend, donc, les phrases de Barthes et essaie d'identifier le geste d'effacement qui est le sien. Pour le faire, on le sait, il est nécessaire d'envisager le discours comme une prestidigitation : on ne comprend son geste que si l'on décide d'ignorer ce qui saute aux yeux. Reprenons, donc, la phrase qui apparaît comme la clef-de-voûte du développement barthésien, et examinons-la dans ce qui la soutient : « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste, elle est tout simplement : fasciste ». La mise-en-scène de l'épanorthose sert de charpente pour l'assertion la plus spectaculaire de la *Leçon*, avec l'apparition de l'adjectif « fasciste ». Or, la lumière que l'auteur jette sur ce mot sert à obscurcir son sujet. Le sujet, ici, n'est le sujet formel de la prédication, qui serait simplement qualifié par l'adjectif qui s'ensuit, mais bien le sujet d'une action : renversant le schéma saussurien, la langue apparaît ici comme une performance du langage, c'est-à-dire, comme quelque chose qui agit sur la parole. Or, cette langue active ne peut exister sans que Barthes reprenne les idées de Renan. Dire que la langue n'est pas progressiste, mais « fasciste », c'est, certes, contredire Renan dans son emploi de l'adjectif, mais c'est aussi emprunter une structure particulière de la prédication et un statut spécifique du sujet : lorsque l'auteur montre au lecteur trois options pour qualifier la langue, il fait comme si le mot « langue » était employé d'une façon neutre, alors qu'il a subi une opération qui a rendu possible sa qualification à partir des mots pris au

¹ Deux exemples, pris au hasard : « On sait que la guerre contre l'intelligence se mène toujours au nom du *bon sens* », dans BARTHES, Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 745 et « on sait que le thème du miroir, ou du double, est toujours un thème de frustration », dans BARTHES, Roland, *Sur Racine*, op. cit., p. 80.

² Voir supra, etc

vocabulaire politique. En un mot, le mot « langue » ne peut être politisé que grâce à un geste préalable, commun à Barthes et à Renan, qui la divise en une forme et un contenu.

Il ne s'agit pas d'affirmer, évidemment, que Barthes ne reconnaît pas sa dette avec Renan. Cependant, il ne le fait qu'à partir de toute une série d'atténuations : « à sa manière », « il croyait que », « pensait-il ». Il parle aussi de l' « erreur »¹ de Renan, historique mais non pas structurale. Or, on sait que Renan n'a pas été le premier à décrire une essence de la langue française : si l'auteur ne fait pas mention à la longue histoire des conceptions du « génie » de la langue, c'est parce qu'il veut abréger cette partie de son discours. Mais la proposition la plus importante de son discours, la plus difficile à accepter pour le public de 1978, ce n'est pas que la langue est fasciste, mais qu'elle ne soit pas fondée sur un arbitraire neutre, et qu'elle puisse ramener, de par son fonctionnement même, le sujet dans une structure de pouvoir. En mettant l'accent, ainsi, sur le qualificatif à donner à la langue, il fait en sorte que l'on oublie cette proposition, qui soutient pourtant tout son discours.

Le contenu, on l'a vu, opère un effet de réel dans les textes fictionnels. Or, pour faire en sorte que la langue cesse d'être simplement un cadre neutre dans lequel la pensée se déroule, pour qu'elle devienne un sujet agissant dans un discours, il faut qu'elle puisse véhiculer quelque chose indépendamment des paroles individuelles. On voit apparaître ici un problème analogue à celui de l'espace et le temps du récit : si, en théorie, ces deux dimensions peuvent être vues comme les encadrements neutres qui rendent possible le déroulement de l'action, c'est-à-dire, la vision de l'espace et le temps comme la forme d'un contenu qui la remplit, dans la pratique, les lectures de ces récits semblent attribuer à elles un contenu qui situe le discours. L'espace de la vision tragique a, pour Goldmann, un contenu éthique (comme négation des valeurs absolues inatteignables tant que le personnage l'habite), alors que pour Mauron il est psychologique (personne ne peut quitter l'espace tragique, il est donc obsessionnel). Ils ont tous les deux une valeur de vérité ; ils sont jugés dans la mesure où ils expriment une réalité qui les dépassent : métaphysique pour l'un, pulsionnelle pour l'autre. En analysant la forme de la langue, Barthes lui attribue un contenu : la forme de la prédication devient un signifiant, dont le signifié est son esprit d'assertivité. Ainsi, comme pour l'espace tragique, la langue enferme ses habitants dans l'immanence insupportable de l'assertion.

¹ *Id.*

Or, quelle est la valeur de vérité de ce contenu de la langue ? Puisque Barthes utilise un vocabulaire politique pour la qualifier, on pourrait la penser avec un de ses livres le plus politiques, qui, ayant une visée comparable, peut nous aider à comprendre le déplacement opéré par l'auteur. Dans *Mythologies*, il s'agissait de réfléchir sur un type de langage qui avait une signification politique, parfois à l'insu de celui qui l'utilise. Le signifié se cachait sous un signe qui semble dire autre chose que le mythe : la couverture de *Paris-Match* montre un jeune militaire noir faire un salut militaire, les yeux levés vers un drapeau français. La mauvaise foi du mythe consiste à faire comme si cette image parlait d'elle-même, sans passer par le circuit d'un discours : « il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs »¹. On voit, ainsi, comment s'opère l'effacement rhétorique : dire que le jeune militaire, de lui-même et, pour ainsi dire, naturellement, défend le colonialisme, c'est oublier le discours qui se développe à son insu. Sans connaître ses positions politiques, on fait comme s'il s'agissait d'une vérité qui se manifeste directement dans la réalité, l'occultant en tant que parole. Le travail du mythologue est, donc, de dénaturer le langage et montrer ce que l'on dit lorsque l'on feint de simplement décrire un état des choses. Or, dans la *Leçon*, au lieu d'opérer cette lecture rhétorique du texte de Renan, il le reprend dans sa naturalité : il accepte le contenu qu'il confère à la langue pour changer seulement sa valeur : la langue est bien fondée dans une raison, mais cette raison est fasciste.

Si la naturalisation est un procédé qui est combattu par les discours contestataires, c'est parce qu'elle aboutit dans une réponse réformatrice : puisque l'on ne peut pas changer la nature des choses, il se fait nécessaire d'aménager un espace autour de cette nature pour tirer le meilleur parti d'elle, sans l'attaquer directement. Si, pour Renan, la langue française n'est pas la langue de l'absurde, si elle n'est pas une langue réactionnaire, c'est parce que la démocratie, est moins une situation sociale que la concrétisation de l'essence, longtemps cachée par les événements historiques, du peuple Français. Le neutre (que Barthes écrit avec une majuscule) n'est pas une façon de résister à un contexte particulier, il est une attitude métaphysique conçue pour résister à une réalité métaphysique. La langue est naturellement assertive, l'homme penche, donc, naturellement vers un savoir positif : la valeur de vérité de la langue, dans son discours, aboutit moins dans le Neutre que dans l'affirmation d'une universalité. Tout se passe comme si un type de savoir était inscrit dans la langue elle-même.

¹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 830.

Deux langages existent, donc, pour Barthes. D'une part, il y aurait les langages de la langue, qui accepteraient le pouvoir de l'assertion : les discours qui cherchent à définir et à prouver, à affirmer la vérité et l'essence des choses participeraient, ainsi, à ce pouvoir. De l'autre, il y aurait les langages marginaux, qui vivent dans l'ombre des autres et qui essaient de lutter contre eux. Or, selon cette acception, la littérature ne serait pas marginale pour une raison historique quelconque : la langue étant essentiellement assertive, la littérature sera essentiellement marginale. L'ordre des langages est, donc, fixé pour toujours : le savoir, tel qu'il a été défini par la philosophie occidentale, est bien universel est, jusqu'à un certain point, incontournable : le rôle de la littérature serait, ainsi, de se positionner dans son rapport à ce savoir.

On peut remarquer un mouvement similaire dans l'œuvre de Goldmann. Non pas, évidemment, parce qu'il croirait à un génie de la langue : il a toujours vu la langue comme un cadre neutre pouvant exprimer n'importe quelle idée. Cependant, dans le rapport qu'il établit entre les types d'expression possibles des visions du monde, retrouve le problème de l'assertion tel qu'il a été posé par Barthes. On a vu que, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les visions du monde ne peuvent pas être décrites simplement à partir des termes conceptuels¹. Or, l'idée de vision du monde peut être décrite à partir du problème des désignations des oppositions dont on a parlé². Effectivement, lorsque l'on oppose, comme fait Goldmann, le monde imaginaire de Racine aux concepts abstraits de Pascal, un terme manque pour désigner l'opposition même : on sait que la vision du monde est quelque chose qui participe à la fois du langage imaginaire et du langage conceptuel, mais ne s'épuise pas dans ces alternatives.

On a affirmé plus haut que la vision du monde est une image. Il faudrait maintenant apporter une précision importante : il se fait nécessaire de distinguer, d'un côté, ce que Goldmann appelle un « monde imaginaire » de ce que, au cours de ce travail, on a convenu d'appeler une « image ». Le « monde imaginaire » de Goldmann sert simplement à désigner une œuvre fictionnelle : cette expression peut être appliquée, indifféremment, à une pièce de Racine, à un tableau de Chagall ou à un scénario de Robbe-Grillet. Dire que la vision du monde est une image ne revient pas à affirmer, ainsi, que son vrai langage serait celui du « monde imaginaire », et que l'abstraction conceptuelle serait seconde par rapport à elle. Mais

¹ Voir supra, pp...

² Supra, etc.

elle permet d'éviter l'interprétation contraire, qui est la plus courante : Goldmann ne traduit pas la littérature dans un langage conceptuel, il la ramène à quelque chose, qu'il ne définit pas de façon précise, qui n'est ni philosophique, ni littéraire, mais qui se situerait dans un entre-deux difficile à saisir dans son texte.

La vision du monde en tant que concept devrait servir à décrire toutes les attitudes que l'homme peut prendre face à la réalité (si l'on exclue, comme on l'a vu, les rapports de l'individu avec la société réifiée) : Goldmann parle du thomisme, de la vision romantique et du rationalisme, entre autres. Cependant, affirmer cela, c'est rester dans la formulation abstraite de ce concept : la théorie veut que cet outil formel que sont les visions du monde traitent indifféremment chacune de leurs structures. Mais les structures formelles sont mobilisées différemment selon le rôle qu'elles jouent dans l'œuvre. En changeant cette perspective formelle de l'auteur, qui resterait la simple déclaration d'intentions de l'auteur (lorsque, par exemple, il appelle à une cartographie de toutes les visions du monde possibles), on s'aperçoit que le choix des objets d'études n'a rien d'arbitraire. Cela nous aide à comprendre, ainsi, la fonction que chacune des visions du monde joue dans l'attribution d'un rôle à l'écriture.

Le thomisme, par exemple, n'apparaît dans les textes que comme un bruit de fond : il n'est traité que dans la mesure où il a été dépassé par le rationalisme. Or, c'est le rôle du rationalisme qui importe le plus pour la position qu'occupent la vision tragique et la forme romanesque. On peut dire que le rationalisme fournit le cadre qui permet l'essor de la vision tragique et de la forme romanesque en tant que des discours marginaux. Goldmann consacre une étude assez longue à la vision rationaliste telle qu'elle apparaît dans la période des lumières. Les lumières ne se confondent pas, certes, avec le rationalisme, puisqu'elle n'est qu'une de ses branches. Goldmann appelle, souvent, « rationalisme » toute connaissance qui ne s'occupe que de ce qui peut être connu par le sujet. Dans ce sens, l'empirisme est aussi rationaliste que le cartésianisme, dans la mesure où ils ne reconnaissent comme vrai que ce qui apparaît en tant que tel par un sujet en pleine possession de ses moyens¹. Cette utilisation

¹ Goldmann définit la philosophie des lumières comme ce qui « embrasse toutes les différentes visions individualistes du monde », dans un sens large, et comme une synthèse entre le rationalisme et l'empirisme dans un sens strict. Dans ce passage, au lieu d'utiliser le mot « rationalisme » pour désigner l'opposition, il préfère « vision individualiste », ce qui permet d'éviter la confusion entre le terme du rapport et le rapport lui-même. Dans un article s'occupant exclusivement de cette pensée, la distinction devient nécessaire. Voir GOLDMANN, « La Philosophie des Lumières », *op. cit.*, p. 28 et note de bas de page. Cependant, même dans ce texte, Goldmann finit à alterner l'utilisation des deux dénominations. Ainsi, on lit, à propos de la philosophie des lumières, que « la vision rationaliste de l'homme reste formelle », parce qu'elle ignore le devenir historique (et,

peut sembler abusive. Elle se justifie, cependant, lorsqu'elle est pensée comme un cas de catachrèse, telle qu'elle est traitée dans ce travail¹ : dans l'opposition entre l'empirisme et le rationalisme, Goldmann prend un des termes pour désigner l'opposition en soi (en donnant, il est vrai, plus de poids au second qu'au premier). A première vue, cette définition ne possède qu'un caractère structural : elle établit quelques traits qui dessinent les oppositions fondamentales de la vision du monde et montre de quelle façon elle est distincte des autres visions à partir de la présence et de l'organisation de ces éléments. Mais, à y regarder de plus près, on voit que cette définition se fait à partir d'une absence : est rationaliste ce qui n'intègre pas structurellement les valeurs transcendantes dans sa pensée. Le rationalisme est éprouvé, ainsi, comme une privation.

Or, cette privation de la vision rationaliste sert à l'établir en tant que doxa (puisqu'elle elle la pensée dominante) et en tant que contrainte : Goldmann crée, ainsi, le rationalisme pour qu'il puisse créer la marginalité que la vision tragique devra occuper. Si Pascal, par exemple, critique la philosophie de Descartes, ce n'est pas seulement parce que celui-ci ne reconnaît pas de valeur vraiment transcendante, mais aussi parce que, dans le cadre du rationalisme même, il tend à restreindre l'essor de l'individu par l'élimination d'une vraie éthique². La pensée de Pascal et de Racine est un « individualisme tragique »³ gêné par le fait que l'individu, dans le rationalisme, ne peut jamais atteindre rien de plus significatif que le bon usage de sa raison : dans cette perspective, un homme peut être sage ou non, mais ne peut jamais toucher à cette grandeur absolue à laquelle aspirent les tragiques.

Même lecture pour la forme romanesque : si, dans le capitalisme de l'après-guerre, la réification a atteint un degré d'intensité telle que même l'individualisme bourgeois, qui était pourtant le résultat de l'économie de marché, disparaît, le roman doit faire face à cette disparition en affirmant, à la fois, la recherche des valeurs transcendantes par l'individu et l'impossibilité de les réaliser : la réification existe dans le discours goldmannien pour produire une résistance qui occupera la plus grande partie de ses analyses. Contre, ainsi, le monde purement formel de la raison et de la fonctionnalité marchande, une pensée s'insurge,

donc, la totalité) mais, quelques pages plus loin, l'auteur écrit : « catégorie de la totalité, catégorie qui est demeurée [...] plus au moins étrangères aux penseurs individualistes. Voir *Id.*, pp. 30 et 34. Dans *Le Dieu caché*, même hésitation : voir, par exemple, GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, *op. cit.*, p. 39 et p. 42.

¹ Voir *supra*, etc.

² Voir GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, *op. cit.*, pp. 42-43.

³ *Id.*, p. 280.

revendiquant la contradiction et la grandeur comme la seule attitude authentiquement humaine.

Le lecteur aura reconnu ici le schéma de Mauryon, qui oppose le « bonheur de la ruche » à la véritable grandeur de la création artistique. Cependant, il faut adresser le problème de la différence entre les statuts différents que tissent la philosophie et la littérature dans les œuvres de ces auteurs. On a défini ici la « littérature » comme ce langage oppositionnel qui doit être justifié dans la mesure même où il se comprend comme quelque chose qui échappe aux fonctions normales que la doxa assigne à la langue. On comprend, évidemment, qu'une telle définition ne peut exister qu'au niveau des textes critiques étudiés, et qu'il ne s'agit pas de reprendre, à notre tour, les notions qui y sont véhiculées. On dégage, ainsi, une opposition qui apparaît dans tous les textes, qui met en face le discours de la « ruche » à un langage valorisé parce qu'il ne se laisse pas réduire par lui. Mais, dans la mesure où cette opposition recouvre plusieurs termes qui sont utilisés dans les textes étudiés, il ne faut pas ignorer la façon dont chaque auteur pense ce conflit.

Il semble que le terme qui change plus de position, le plus incertain du paradigme, soit celui de « philosophie ». Pour la psychocritique, il semble que la création soit une question d'art : elle diffère des autres langages dans la mesure même où elle mélange la vérité de l'inconscient à une production réglée selon certaines exigences du monde extérieur. C'est, on l'a vu, l'image du « moi orphique », qui arrive à plonger dans les profondeurs de sa personnalité sans pour autant sombrer dans la folie et revenir pour chanter ce qu'il a vu. En ce sens, la philosophie est exclue de la psychocritique, qui maintient une distinction entre elle et la création artistique. Or, pour Goldmann, la situation est l'inverse : le rôle que les discours jouent n'ont pas pour origine le genre qui leur est assigné, mais la position qu'ils occupent dans leurs rapports à la pensée dominante et aux modes d'organisation de la société. Dans ce sens, peu importe si le texte est artistique ou philosophique : à la limite, la distinction même ne semble pas être très importante pour l'auteur, qui s'occupe presque exclusivement de leurs contenus respectifs.

Chez Barthes, ce partage entre littérature et philosophie n'a jamais semblé très important. Certes, le degré zéro de l'écriture est une façon, pour l'écrivain, d'échapper à l'institution littéraire. Mais, dans la mesure où cette institution n'est pas seulement un résultat des textes eux-mêmes, mais aussi une tradition qui, avec ou sans la collaboration des écrivains

eux-mêmes, assigne à ces textes une place dans la tradition littéraire, ce qui est en question ici est moins l'essence de la littérature que sa construction comme tradition¹. Pour lui, le clivage ne se fait pas entre les textes littéraires et non-littéraires, mais entre une écriture et une *doxa*. Les termes ont, certes, beaucoup varié au fil du temps, mais il reste que toute son œuvre peut être lue comme une longue tentative d'échapper à un discours dominant.

Qu'est-ce qu'il y a en commun entre ces trois formes de discours oppositionnels que l'on a convenu ici d'appeler « littérature » ? Elles résultent, comme on l'a vu, de deux gestes rhétoriques, que l'on a essayé de suivre pendant ce travail : la tautologie et le paradoxe. Tout se passe, en effet, comme si ces deux figures s'inscrivaient dans l'envers de ce langage de vérité que l'on a décrit ici. Le comédien et le metteur en scène Hervé Dubourjal, auditeur de Barthes cours au Collège de France, lui adresse une lettre à propos d'une contradiction dans son cours sur le neutre :

« Avec bienveillance, l'auditeur crée en moi une aporie ("difficulté logique sans issue ") : ou je parle du Neutre et j'en fais une loi ; ou je n'en fais pas une loi, mais alors je n'en parle pas (et tout le discours s'écroule). Cette aporie est réelle : l'intervention de l'auditeur permet de l'affiner, de la rendre aiguë. Mais en même temps, elle permet de renverser le cours : peut-être que ce dont je parle indirectement et obstinément, c'est de l'aporie ; on pourrait noter (si je me faisais mon propre commentateur) que presque toutes les figures (jusqu'ici) mettent en scène une aporie [...] A ces apories, on pourrait ajouter (je parle vite) une rhétorique de la chose sans cesse posée, demandée, et sans cesse éludée. [...]. Alors peut-être, l'actif apparaîtra à côté du réactif : les cours : pas à pas : comment reconnaître le monde comme un tissu d'apories, comment vivre jusqu'à la mort en traversant (douloirement, jouissivement) les apories, sans les défaire par un coup de force logique, dogmatique ? C'est-à-dire par la pratique d'un texte-discours, qui ne rompt pas avec l'aporie, mais la dérive dans une parole qui s'enchevêtre à l'autre (public) amoureux (pour reprendre encore un mot de Nietzsche) ? Je l'ai dit (leçon inaugurale) d'une autre façon : la littérature ou l'écriture (dans laquelle je me place, sans aucune prétention de valeur) = la

¹ Barthes écrit, à propos de Flaubert : « Puisque la Littérature ne pouvait pas être vaincue qu'à partir d'elle-même, ne valait-il mieux l'accepter ouvertement et, condamné à ce bain littéraire, y accomplir du "bon travail" ? » Il s'agissait, ainsi, d'une capitulation de l'écrivain dans son rapport à la société. BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 211.

représentation du monde comme aporétique, tissé d'apories + la pratique qui opère une *catharsis* de l'aporie, sans la dénouer, c'est-à-dire, sans arrogance »¹.

Le commentaire que Barthes fait de la lettre peut être compris comme une manière de s'esquiver du problème : effectivement, on pourrait difficilement nier que la contradiction soulevée par Dubourjal ne soit réelle. Être professeur et parler du neutre, être Roland Barthes et désirer le neutre, c'est déjà trancher, parler d'une position de maîtrise et dire, implicitement, qu'il *faut* désirer le neutre. Accepter simplement cette contradiction et continuer son cours comme avant n'est pas, ainsi, une réponse acceptable. Or, justement, il ne s'agit pas, pour Barthes, ni de répondre à la question de son auditeur, ni de résoudre le problème : le neutre accueille l'aporie comme une partie nécessaire de son discours. Lorsque l'on parle du neutre, on n'est pas neutre : tant mieux, puisqu'il ne s'agit pas d'être ou ne pas être neutre, mais de le désirer. Dans la mesure même où il s'esquive de toute affirmation, le sujet n'est jamais aussi loin du neutre que lorsqu'il dit : « ceci est neutre ».

La parole du neutre est, donc, une pratique de l'aporie : le geste de Barthes consiste à tenter de dire ce qui, à la limite, ne peut pas être dit. Or, à y regarder de plus près, les deux figures que l'on a étudiées ici, la tautologie et le paradoxe sont une tentative de faire précisément cela : elles sont une écriture dans la mesure où, avec les textes qu'elles lisent, cherchent produire des apories qui font sens en s'opposant au discours clair : pour Goldmann, la clarté obscurcit, alors que, pour Mauron, seule la présence de la nuit peut illuminer.

On peut, ainsi, penser la tautologie et le paradoxe comme deux opérations orientées vers un but très précis. Dire, par exemple, qu'il y a, dans un texte, une essence que l'on ne voit pas, et que cette essence est le vrai contenu du texte, est, en même temps, présenter ce texte comme quelque chose qui se refuse à la doxa. Si, pour Goldmann, les commentateurs de Pascal se trompent, mutilent son texte et l'accusent d'exagération de langage, c'est parce que le scandale de sa pensée est trop grand pour qu'il puisse être absorbé par la doxa. Ils préfèrent, ainsi, rester à sa surface : ne pas aller trop loin avec quelqu'un d'aussi radical que Pascal revient à renier sa pensée et faire de lui un écrivain, somme toute, assez peu original, qui ne faisait que confirmer les certitudes de la pensée cartésienne. Si, au contraire, on cesse de parcourir toute cette surface textuelle et on réduit son œuvre à une seule équation (l'attitude qui refuse le monde sans pouvoir le quitter), on peut reconstruire le texte de l'intérieur, libérer

¹ BARTHES, Roland, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 102.

son potentiel aporétique et faire une place à l'impensable de son apparition : un texte qui affirme que la folie et la bêtise sont la seule sagesse accessible à l'homme.

Pour Mauron, l'obscurité de Mallarmé ne se comprend qu'à partir d'un parcours. Il s'agit moins d'expliquer ce que le poète a dit que de mener son lecteur dans le chemin de la création. Effectivement, si la psychocritique se limitait simplement à énoncer une absurdité (celle de la création *ex-nihilo*), son discours aurait perdu toute crédibilité. Cependant, lorsque l'on met en place tout cet appareil du souvenir et de l'oubli pour justifier l'apparition de l'art, l'élaboration d'un objet aporétique devient beaucoup plus probable : si le paradoxe est, comme on l'a vu, produit par un récit, c'est parce que l'existence de l'aporie a besoin de se justifier dans son rapport avec les discours clairs.

Dans les deux cas, l'aporie n'est pas dirigée directement contre les langages clairs. Si Mauron, Goldmann et Barthes sont des critiques littéraires, c'est parce qu'ils ont confiance dans la possibilité d'un savoir scientifique objectif : la critique a toujours été, pour eux, un domaine de la connaissance qui avait une place dans l'ensemble des savoirs humains. Cependant, dans la mesure où la littérature, elle, semblait se diriger vers quelque chose qui dépassait ces savoirs, elle devrait se forger un langage propre pour faire apparaître cette ambiguïté. La critique littéraire était, ainsi, ce genre hybride qui ne pouvait prendre sa place au côté des langages clairs qu'à travers un objet qui, justement, semblait refuser toute clarté au langage. Le résultat est, donc, le type d'imaginaire que l'on a rencontré ici : les images se mettent en place pour faire advenir l'aporie à ces langages, en essayant de sauvegarder un rôle pour la non-raison au sein même d'un discours rationnel.

Or, on sait qu'une lecture rhétorique doit, à chaque moment du discours, examiner l'envers des gestes accomplis. Effectivement, on pourrait se demander si, lorsque les trois critiques attirent l'attention du lecteur sur ce langage marginal, une autre opération n'est pas en train de s'accomplir à son insu. Si cette opération peut disparaître des yeux du lecteur (et, bien sûr, de l'auteur lui-même, la rhétorique ayant ceci de particulier que le geste feint n'est pas toujours perçu par celui qui l'accomplit) ce n'est pas, cependant, parce qu'elle serait invisible mais, au contraire, parce qu'elle constitue toute la source de compréhension du discours, parce que c'est elle qui éclaire tout son contenu, et que l'on ne peut pas la regarder directement sans que sa lumière n'obscurcisse tout le texte. En somme, cette opération n'est pas difficile à voir parce qu'elle serait cachée, mais, au contraire, parce qu'elle est trop évidente.

Existe-t-il un rapport entre la critique littéraire et l'œuvre de Michel Foucault ? Dans *La Voix verticale*, Bruno Clément suit la manière dont une voix se manifeste dans son œuvre. Il s'agit, d'abord, du langage de la folie : langage de l'altérité par rapport à la raison, qui multiplie les paradoxes et se permet de dire « je » ; « langage dans lequel ne transparaissent plus les figures invisibles du monde, mais les vérités secrètes de l'homme »¹. On reconnaît ici les gestes de Maury, Goldmann et Barthes : contre le discours de la vérité courante, quelque chose apparaît qui appartient à un autre ordre de vérité, une vérité « secrète », une parole qui défie les langages clairs. Cette opposition est doublée par une autre : cette voix ne parle plus des « figures invisibles du monde », mais de quelque chose de plus profond, de plus essentiel, de plus concret. Tout se passe, en effet, comme si elle délaissait la forme pour s'intéresser au contenu.

Certes, ce langage n'est pas encore, dans *L'Histoire de la folie*, celle de la littérature. Cependant, pour Bruno Clément, elle est une voix qui apparaîtra plus tard, dans *Les Mots et les Choses* : « Enfin, la dernière des compensations au niveau du langage, la plus importante, la plus inattendue aussi, c'est l'apparition de la littérature »². La littérature est, donc, le reste du savoir, une certaine parole de l'ombre qui apparaît à côté de la connaissance qui dit, d'une certaine façon, son envers. Mais, curieusement, cet envers et cette ombre apparaissent comme quelque chose de plus essentiel. Ainsi, à propos du commentaire, Foucault écrit : « le commentaire est tout entier tourné vers la part énigmatique, murmurée, qui se cache derrière le langage commenté : il fait naître au-dessous du langage existant un autre discours, plus fondamental et comme "plus premier" qu'il se donne pour tâche de reconstruire »³. Tout comme la parole de la folie était celle du paradoxe, celle du commentaire et de la littérature est celle de la tautologie (même si, on le sait, les deux figures sont assez proches l'une de l'autre pour que cette analyse puisse se renverser). Ce que Clément montre, c'est que cette parole « autre » par rapport aux discours constitués en tant que doxa apparaissent à partir d'un appareil rhétorique qui est celui de la prosopopée. Effectivement, ces voix apparaissent comme des personnages qui tiennent un discours abrupt qui apparaît comme une parole supérieure aux autres. La prosopopée participe, ainsi, aux discours de conversion, avec l'idée d'apparition et les gestes qu'ils mobilisent.

¹ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, cité par CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, op. cit., p. 114.

² FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, cité par CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, op. cit., p. 116.

³ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, cité par CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, op. cit., pp. 115-116.

Cependant, on pourrait s'interroger sur une ambiguïté dans ce défi qui constitue la voix autre que l'on retrouve chez Foucault. Effectivement, les deux gestes que l'on a examiné le plus souvent ici, c'est-à-dire la tautologie et le paradoxe, ne peuvent être dites des « figures », pour la rhétorique classique, que par un abus de langage, et cela pour deux raisons : d'abord, ils ne laissent entrevoir aucun langage « propre » pour le situer. Contrairement à la métaphore, par exemple, qui, au moins en principe, semble laisser entendre qu'une expression pourrait être dite d'une autre façon, il n'y a pas moyen de transposer la tautologie et le paradoxe sans répéter sa structure : « Racine est Racine » peut, certes, être développé dans un langage plus analytique, mais ce langage tournera toujours autour d'un même noyau, qui consiste dans l'affirmation têtue d'une identité. Même observation pour le paradoxe : la formulation qui affirme que la création est un « regard aveugle » exprime déjà le plus « proprement » possible le signifié qu'elle véhicule, elle est la forme synthétique par excellence qui suscite un commentaire plutôt qu'elle n'évoque quelque chose de plus simple.

Ensuite, on pourrait dire que, si l'on acceptait le partage entre « figures de langage » et « figures de pensée », ces deux gestes seraient plus proche des secondes et, de qui plus est, dans une situation très peu favorable. Effectivement, si ces deux gestes sont « propres » parce qu'ils ne se constituent pas en tant que des « tours » par rapport à d'autres expressions, c'est parce qu'ils appartiendraient plus à une façon de penser qu'à une façon de dire (on voit par-là comment la rhétorique classique reste tributaire d'un partage entre la pensée et son expression). Or, ces deux types de raisonnement tombent plus souvent du côté d'une pensée mal faite que d'un procédé valable : elles violent le principe d'identité en affirmant, de deux façons différentes, qu'une chose peut être différente d'elle-même sans perdre, pour autant, son identité. Ainsi, ce n'est qu'en s'éloignant des présupposés classiques de la rhétorique, c'est-à-dire, la différence entre le langage propre et le langage figuré, et la distinction entre la pensée et l'expression de cette pensée, que l'on a pu dire que ces deux gestes sont des « figures ».

Or, si ces deux figures sont utilisées, par la critique, pour parler de la littérature, c'est justement parce qu'elles semblent déjouer les présupposés de la doxa sans, contrairement à ce que l'on puisse imaginer, qu'elles menacent vraiment les principes de cette doxa : en instaurant le paradoxe et la tautologie dans une région extérieure au raisonnement « propre », la critique, loin d'assurer, comme elle le prétend, une place à la littérature, la crée de toutes pièces pour assurer qu'elle continue à être un murmure marginal. Ce qui est accompli, ainsi, c'est moins l'attribution d'un rôle à la littérature que l'idée que tout discours doit avoir un rôle. L'assertivité du langage doxique peut, ainsi, accueillir la littérature dans la mesure même

où elle est exclue de son domaine, puisqu'elle peut lui dire : « toi aussi, tu as une fonction ». C'est le sens de l'image du sorcier qu'utilise Barthes pour définir l'écrivain-écrivain : il est intégré par son exclusion même.

Il n'est pas exact, ainsi, de dire que la littérature a été créée, comme l'affirme Foucault, au XVIII^e siècle¹. Il faudrait plutôt dire que la critique crée la littérature à chaque fois qu'elle la lit : le discours critique de l'époque étudiée assure cette invention continue d'un discours autre qui constitue le texte littéraire. Tout se passe, ainsi, comme si, à un moment donné de l'histoire, un type de discours s'était imposé comme universel : c'est le discours qui assure le rôle de décrire le réel et qui est, ainsi, d'emblée justifiée. On n'a pas besoin, ainsi, de se demander le rôle de la philosophie dans le discours : dans la mesure où la langue est chargée de dire la vérité, alors la philosophie est l'usage propre de la langue, à partir duquel tous les autres usages doivent se situer. Tout se passe, ainsi, comme si une évidence sous-tendait tout le discours en lui assignant une fonction par sa nature même. A partir de ce moment, deux possibilités s'ouvrent dans les discours : soit on habite la zone des paroles qui se justifient par leur existence même, soit on vit dans les marges de cette zone pour être, finalement, récupéré par elle comme ligne qui la délimite et lui confère un sens. En dernière analyse, donc, la littérature ne crée une tension avec la doxa que pour conforter sa place en tant que doxa : le sorcier rassure la société en renforçant les limites de son discours à partir d'un élément qui ne lui est pas étranger. La tautologie et le paradoxe jouent avec les limites de l'identité non pas pour les abolir, loin s'en faut : ils situent un autre mode d'identité qui doit se comprendre, d'une façon ou d'une autre, comme une déviation par rapport aux modes institués d'existence et de présence.

Cependant, dès lors, une difficulté apparaît. Cet attitude de la critique que l'on vient de décrire est bien celle de Barthes, qui place l'écriture dans une place latérale dans ses rapports avec les langages assertifs. Cependant, dans le cas de Mauron et de Goldmann, la situation est différente : pour le premier, la littérature n'est pas à côté du bonheur de la ruche, mais bien au-dessus d'elle. Pour lui, l'art est une forme d'intelligence supérieure à toutes les autres. Pour le second, les visions tragiques et dialectiques dépassent le rationalisme bourgeois : le paradoxe est une forme supérieure de pensée que l'individualisme cartésien. Pour Bruno Clément, Foucault adopterait la même position : loin, donc, de conforter la philosophie dans sa position dominante, c'est la littérature qui serait chargée de dire l'universalité des savoirs :

¹ Voir les mots et les choses, citation nécessaire.

« Dans les années soixante du XX^e siècle, la littérature est au formalisme, à l'herméneutique, à la sémiologie ce qu'au XIX^e la philosophie était à la politique, à la science, à la société : la discipline chargée de dire leur sens dans une totalité qu'elle avait aussi pour tâche de penser. [...] Voilà pourquoi je suis porté à dire que *Les mots et les choses* est une immense prosopopée de la littérature : le livre reconstitue les conditions ayant permis qu'une figure nouvelle fasse entendre une voix qui sans reléguer celle de la philosophie en fasse voir les lacunes et les apories avec suffisamment de gravité pour qu'elle constitue, au moins le temps du livre, une alternative épistémologique vraisemblable »¹.

Ce qui est vrai pour Foucault l'est aussi pour Mauron et pour Goldmann. Pour Mauron, c'est Racine, plus que n'importe quel philosophe, qui manie un langage capable de dire la vérité de l'existence humaine. Pareillement, c'est Pascal l'écrivain, dans la mesure où son écriture est paradoxale et fragmentaire, et Racine le tragédien, dans la mesure où sa pensée est parfaitement exprimée dans chaque vers, qui sont capables d'adopter un langage capable de comprendre tous les aspects de leur époque (et, jusqu'à un certain point, de la nôtre).

Cependant, cette littérature a ceci de particulier que, contrairement à la philosophie, elle a besoin d'une critique. Certes, on peut faire de la critique de la philosophie, mais, si l'on veut respecter ses principes, il faut que cette critique se situe dans le domaine même de la philosophie : pas de critique littéraire d'un texte philosophique qui ne questionne, d'emblée, sa position en tant que discours universel. Or, la critique littéraire doit, elle, se concevoir comme un discours différent de la littérature : on a vu que toute revendication d'une écriture littéraire par un critique est accueillie avec la plus grande méfiance : Barthes a été un des seuls, à son époque, à oser tenter ce rapprochement.

Pour Goldmann, certes, Pascal et Racine étaient déjà les plus grands « philosophes » de leur époque avant que la méthode dialectique ne puisse les comprendre et les expliquer. Cependant, les vérités qu'ils décrivaient se dérobaient à ses lecteurs sans cette méthode : la pensée bourgeoise ne pouvait voir rien que son reflet dans les œuvres de ces deux auteurs, et restait fermée, donc, à la vraie puissance de leurs langages. De même, la critique classique, pour Mauron, attachée qu'elle l'était au sens conscient du langage, ne pouvait pas accéder à la vérité du moi orphique avant la création de la psychocritique.

¹ CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, op. cit., p. 128.

Il s'agit, ainsi, encore une fois, d'interroger une évidence. Pourquoi, donc, la littérature aurait besoin d'être expliquée, ou même, pour utiliser un mot plus radical, *traduite* en un langage critique pour occuper cette place qu'occupait la philosophie ? Or, la réponse est, comme souvent, contenue dans la question. C'est justement parce que la philosophie laisse, pour ces auteurs, une place vacante, que l'on a besoin de la remplacer par quelque chose d'analogue. Or, on le sait, la philosophie entend se constituer en tant que langage transparent pour dire le savoir. Cependant, s'il y a toujours eu un discours que s'est refusé à cette transparence, et qui, même, peut prétendre se refuser à tout savoir, il se fait nécessaire que la critique prenne sa relève pour l'installer en tant que langage transparent : la littérature n'occupe cette place centrale que dans la mesure où elle cesse, justement, d'être littéraire.

Dans ce sens, mettre la littérature à la place de la philosophie ne consiste pas dans un acte de résistance au mode de savoir, au contraire : ce geste garde le système intact en remplaçant seulement l'élément qui se place à son sommet. Faire ramener la marge au centre, tel est le procédé de la critique littéraire.

Il faudrait, bien sûr, ajouter que, selon les termes que Goldmann lui-même utilise, les frontières entre la littérature et la philosophie ne sont pas celles que l'on dessine dans ce travail. Cependant, lorsque l'on dit que le critique remplace la « philosophie » par la « littérature », il faut comprendre que l'on ne reprend pas ici le vocabulaire de Goldmann. La littérature est, ici, moins un genre formel qu'une fonction du discours : elle est ce qui a besoin d'être expliquée par un discours différent d'elle-même pour occuper sa place dans un savoir. Dans ce sens, il est indifférent que Goldmann dise que Pascal est un « philosophe » : dans la mesure où son texte a besoin d'être interprété pour accéder à la vérité, il sera traité pour nous en tant que littérature. La position de l'auteur des *Pensées* est, ainsi, différente de celle de Lukács, par exemple, qui intervient, le plus souvent, dans les textes de Goldmann comme une partie de sa méthode.

Cela ne veut pas dire, évidemment, que ces frontières soient claires : on a vu que Pascal joue le double rôle d'objet d'études et d'outil d'interprétation. Cette ambiguïté est, pour ce travail, très salutaire : elle permet de rappeler que les partages établis ici n'existent que pour attirer l'attention du lecteur à un aspect du discours, et non pas pour figer le rôle des textes. Tout ce que l'on veut dire par cette division est, donc, que, dans l'époque étudiée, il y a une idée que certains discours doivent être pris en charge par une méthode pour devenir compréhensibles. Le fait que Goldmann ait eu besoin, pour comprendre Pascal et Racine, d'inventer les visions du monde, de lancer main des idées d'« explication » et de

« compréhension », aussi bien que celle de « groupe social » et de « cohérence », montre que leurs textes ne sont pas immédiatement transparents et ont besoin de passer par la médiation de la méthode pour devenir clairs ; dans ce sens, c'est la méthode qui crée la littérature, et non pas le contraire.

Certes, Goldmann ne dit pas, évidemment, que la pensée de Lukács ou de Marx ne pourraient pas être prises en charge par la notion de vision du monde. On sait que son livre sur Kant, *La Communauté humaine et l'univers chez Kant*, et *Le Dieu caché* devraient originellement faire partie d'une trilogie qui devrait compter avec un volume pour traiter la pensée dialectique dans les œuvres de Goethe et de Marx. Ce dernier livre n'a jamais, on le sait, vu le jour. Il semble que l'auteur ne pouvait pas trouver un groupe social qui serait à l'origine de la dialectique. Il évoque un dialogue avec son étudiant Michael Löwy qui soutenait la thèse que la pensée de Marx était l'expression de la vision du monde du prolétariat. Goldmann exprime ses doutes par rapport à cette idée et ne tranche pas sur la question¹. Cette difficulté n'est probablement pas théorique : Löwy a pu développer un texte parfaitement cohérent à partir de ce présupposé². On pencherait plutôt vers une autre explication : la tentative de penser la dialectique à partir de la méthode dialectique ne pouvait pas être réalisée en tant que lecture critique parce qu'elle annule la distance entre la méthode et son objet. La dialectique de la dialectique ne serait, ainsi, qu'un texte dialectique de plus, qui prolongerait l'écriture de Marx et de Lukács plus qu'il ne l'expliquerait.

Ainsi, si, pour Mauron et Goldmann, la littérature occupait, effectivement, cette place dominante dans l'organisation du savoir, c'est, justement, parce qu'elle était dotée de quelque chose d'inaccessible à tous les langages transparents : un contenu. Le contenu n'est pas seulement la transposition du texte littéraire dans un langage conceptuel. Plutôt, il faudrait le penser comme quelque chose qui peut réaliser miracle d'une langue qui serait abstraite sans perdre son caractère concret. Elle opère, ainsi, cette communication entre la marge et le centre (que l'on a appelée ici « décentrement ») de la manière la plus complète : effectivement, l'intégration de tous les éléments dans un ensemble cohérent n'est jamais aussi spectaculaire que quand l'on confie à la marge le fonctionnement de tout le système. La littérature est, pour ces auteurs, un langage obscur chargé de signifier l'ensemble du système des langages clairs.

¹ Voir *Epistémologie et philosophie politique, p ?* et LOWY, Michael, *La Théorie de la révolution chez le jeune Marx*, Maspero, 1970.

² Voir LOWY, Michael, *La Théorie de la révolution chez le jeune Marx*, Maspero, 1970.

Cette aporie qu'est le décentrement du langage littéraire est la raison pour laquelle on a tenu, au cours de ce travail, à une distinction entre le mot « littérature » et « écriture ». Cette distinction présuppose une prise de distance par rapport au langage barthésien : si, comme on l'a vu, pour lui, les mots « littérature » et « écriture » avaient une fonction identique, c'est parce que, à la différence des autres auteurs étudiés, les deux activités devraient être comprises en tant qu'altérité. Or, l'écriture est ce qui déjoue l'arrogance du discours¹, c'est parce qu'elle n'est plus du côté de l'affirmation : il y a, donc, une non-écriture la parole de l'arrogance.

La non-écriture ne se confond pas, bien sûr, avec le degré zéro : elle est plutôt du côté du mythe, c'est-à-dire, d'une parole trop pleine de sens, qui se constituerait en tant qu'une pratique de l'assertion. Dans ce sens, on peut l'appeler un « langage transparent » : soit parce que, d'un côté, il aspire à produire un discours qui serait au plus près de la réalité, comme si l'utopie de la langue était sa disparition au profit du monde qu'elle décrit, soit parce que, de l'autre, il feint d'avoir accompli cette disparition comme que naturellement, et tente, comme dans le mythe barthésien, de s'imposer dans l'évidence de sa propre présence.

Or, on le sait, accepter l'existence d'une non-écriture revient à reconnaître que ces langages transparents soient tels qu'ils ont été décrits : il y aurait, ainsi, toujours une place pour ce projet de disparition de langue, ne serait-ce que comme altérité qui permettrait l'écriture de s'exercer. Ce qui serait accompli, ainsi, dans ce partage, ce serait la reconnaissance de l'assertion comme puissance innée de la langue. La critique littéraire deviendrait, ainsi, un objet difficile à comprendre : dans la mesure où, d'une façon ou d'une autre, elle cherche à dire quelque chose *sur* le texte, son langage ne fait qu'affirmer son existence. Mais, puisque ce qu'il tente de dire est la littérature, elle doit se placer du côté de l'écriture.

Cette ambiguïté de la critique littéraire nous met dans une position privilégiée pour penser le problème de l'écriture : dans la mesure où l'on peut déceler, dans les œuvres les plus théoriques de Mauron, de Goldman et de Barthes, un imaginaire qui fonctionne à l'insu de ses auteurs, on se rend compte que qu'il y a toujours un reste que les langages assertifs n'arrivent pas à maîtriser et que l'on peut, légitimement, appeler une écriture. Cette écriture n'est pas nécessairement quelque chose qui lutte contre la doxa : sous bien des aspects, une certaine répétition continue à exister dans leurs textes. Les images analysées ici sont, souvent,

¹ BARTHES, Roland, *Le Neutre*, *op. cit.*, pp. 206-207.

assez simples, et se reproduisent dans les différents auteurs. Pas d'inversion possible dans le couple surface/profondeur, par exemple : nul n'énonce la profondeur d'un texte pour s'abstenir ensuite de l'explorer.

Or, cet imaginaire n'est pas, justement, ce qui contredit l'écriture ? Il est clair que les *Mythologies* ont été influencées par l'œuvre de Bachelard, et que, dans ce texte, l'imaginaire est souvent du côté du mythe : on pourrait dire, ainsi, que leur aspect répétitif a quelque chose d'assertif qui serait à l'opposé de l'écriture¹. Cependant, on a vu de quelle façon Barthes et Bachelard attribuent à l'imaginaire de la substance, par exemple, une valeur ambiguë, qui change selon l'objet étudié. Peut-on penser à une distinction entre cette répétition de l'imaginaire et la notion d'assertivité ? Effectivement, même dans le mythe, l'imaginaire n'est assertif que pour ceux qui ne sont pas mythologues : le changement du niveau de lecture fait en sorte que la parole du mythe cesse d'être doxique pour se constituer en écriture. Comment ? Non pas, évidemment, parce que le discours bourgeois qu'analyse Barthes serait intéressant de lui-même : lorsque l'on ne l'entend pas en tant que mythe, il relève simplement de la doxa. Cependant, dès que l'on repère en tant que mythe, il devient une écriture : ce qui séduit le lecteur des *Mythologies* n'est pas seulement la dénonciation de ce langage, mais aussi la description de son fonctionnement. Il suffit, ainsi, de montrer que le mythe est un langage imagé pour s'apercevoir que ce langage n'est pas naturel. Affirmer que ce que l'on désire dans le *bifteck*, c'est la vitalité du taureau², c'est, en même temps, retirer de cet acte toute naturalité assertive (on ne mange pas le *bifteck* juste parce qu'il est bon). L'imaginaire crée l'objet de toutes pièces selon un langage double qui déjoue l'assertion. Effectivement, tout se passe comme si l'on pouvait jeter un regard sur la culture française qui serait proche à celle d'un ethnologue étudiant la pensée sauvage : la distance que l'analyse crée libère une écriture. Cette culture est, certes, le plus souvent haïssable, mais seulement dans la mesure où l'on se sent rattrapée par elle. La position du mythologue est désirable parce qu'elle peut, à la fois, jouir du mythe et ne pas y croire : c'est, effectivement, la croyance qui rend le mythe insupportable. « Ne serait-il possible de jouir de la culture bourgeoise (déformée), *comme d'un exotisme* ? »³, écrira-t-il plus tard. La critique de la doxa ne fait, ainsi, que montrer

¹ Voir, par exemple, BARTHES, Roland, « Le Vin et le Lait », in : *Mythologies*, op. cit., pp. 727-730

² BARTHES, Roland, « Le Bifteck et les Frites », in : *Mythologies*, op. cit., pp. 730-731.

³ BARTHES, Roland, « Le Contretemps », in : *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 639.

l'écriture qui existe en elle, ce qui explique pourquoi il y a des nombreux mythes « positifs » dans ce livre. Il s'agit, ainsi, d'un mouvement proche de celui de l'œuvre de Bachelard¹.

L'imaginaire est, ainsi, un de seuls niveaux de lecture qui permet de dire, sans conteste, qu'une écriture critique existe. La différence entre la répétition de l'imaginaire et l'assertivité consiste dans le fait que la première semble contredire la seconde. Ainsi, dans un texte à aspiration rationaliste comme *La Formation de l'esprit scientifique*, repérer une image dans un texte revient immédiatement à la condamner : après tout, l'imaginaire est déjà présent avant que la raison ne puisse l'examiner, il est un élément du texte scientifique qui échappe nécessairement à la science s'il n'est pas maîtrisé. Il y a ainsi, une lecture de la doxa qui montre de quelle façon elle s'approche d'une activité d'écriture. Cela veut dire que l'on ne peut dire, objectivement, qu'un langage *est* assertif, simplement parce que ce langage n'existe pas hors lecture et toute lecture peut repérer une écriture dans n'importe quel texte.

Bachelard l'a compris, une image est toujours une répétition d'une autre image. Certes, pour lui, un grand poète peut redynamiser une image figée. Cependant, cela revient à retourner à sa source, et répéter ce qu'elle a dit lorsque l'on s'approche de son lieu de naissance : il y a toujours, dans chaque image, une assertion têtue, inévitable, qui semble affirmer violemment, éperdument, quelque chose qui est à la fois évident et insensé.

Si Bachelard tend à accueillir l'imaginaire dans la littérature et le rejeter dans la science, ce n'est pas parce que la science ne serait pas imaginaire, mais parce qu'une lecture imaginaire de la science fait en sorte qu'elle devienne une littérature. L'imaginaire dans les textes scientifiques est, dans *La Formation de l'esprit scientifique*, est vu comme *erreur* parce que, comme l'écriture, il *erre* : il est une déviation du droit chemin de la pensée. Protéger la science revient, dès lors, à créer un lieu où ces errements peuvent légitimement exister. Mais on peut penser à un autre sens du mot *errer*, qui décrit aussi la façon dont l'imaginaire opère. Dire que l'imaginaire est répétitif revient pas à affirmer qu'il serait fixe, au contraire : à chaque fois qu'une image apparaît, elle se présente comme une déviation par rapport à l'imaginaire. L'image est, ainsi, une errance double, puisqu'elle attire l'attention vers la déviation, à la fois, de l'assertion et de l'imaginaire lui-même.

Ainsi, la critique ne se constitue pas en tant qu'écriture parce qu'elle échapperait au langage d'assertion, mais parce que l'on n'est pas obligé de la lire telle qu'elle se donne. S'il

¹ Voir *supra*, etc.

faut penser, donc, à une nouvelle idée d'écriture, il se fait nécessaire, ainsi, de s'éloigner de la notion même qu'il y aurait une doxa revoir la façon dont j'ai utilisé ce mot au long du travail par rapport à laquelle l'écriture devrait se situer.

Effectivement, si l'on peut lire un texte philosophique avec les mêmes méthodes qu'un texte littéraire, ce n'est pas parce que certains philosophes auraient un beau style ou parce que derrière certains poèmes se cacheraient des pensées profondes, mais parce que l'idée même d'une lecture qui puisse être capable de repérer un style dans un traité ou une pensée dans un roman semble difficile à soutenir. Goldmann a toujours eu la préoccupation de créer une théorie qui pourrait être falsifiable. Cependant, le fait que les données confirment toujours ses thèses semble montrer combien il est difficile de concevoir une critique qui puisse être prouvée ou réfutée. La rhétorique nous enseigne qu'un texte ne fait référence à un objet extérieur à lui que pour mieux l'intégrer à son discours. La lecture rhétorique est, ainsi, comme l'idiot qui regarde le doigt lorsque le sage montre la lune, la sagesse n'étant, comme on le sait, qu'un geste parmi d'autres. Idée pour un nom de chapitre : la sagesse du geste ?

Or, cette notion d'errance provoque une redéfinition de l'idée de critique. Effectivement, la critique n'est plus cantonnée aux figures que l'on a décrites ici. La tautologie et le paradoxe ne sont pas une fatalité pour elle parce qu'elle n'a plus à définir sa position par rapport à un usage « normal ». Effectivement, dès que l'on admet que tout texte est littéraire, c'est-à-dire, qu'il peut être pris en charge par un autre texte, la définition de l'écriture comme une activité marginale cesse d'avoir un sens : tout texte a, ainsi, une marginalité en lui que l'on peut activer par la lecture. Ce que l'on perd, dans cette conception, c'est la notion de naturalité de la langue : il n'y a plus de langage privilégié dans l'espace du savoir qui serait d'emblée légitime. Dans ce sens, dès que l'on pense à l'activité d'écriture de cette façon, le rôle d'un texte n'est plus donné par sa simple adéquation à un discours donné, il ne prend sens que parce qu'il est une écriture et qu'il peut, dès lors, contribuer à la continuation de l'écriture. Ce qui justifie la critique de Goldmann, par exemple, est moins son texte en tant que tel ou les affirmations plus ou moins exactes qu'il a formulées, mais le simple fait qu'il peut être lu et continuer à exister dans une autre écriture.

Cette façon de voir le texte, la lecture et l'écriture a deux conséquences pour la pratique critique (et on laissera, évidemment, le lecteur décider dans quelle mesure elles ont été réalisées dans ce travail). La première n'apporte aucun changement fondamental dans la pratique du texte, mais demande que l'on prête une attention particulière aux erreurs de lecture et à la lecture comme errance. Effectivement, contrairement à ce que l'on puisse

imaginer, cette notion d'écriture ne légitime pas un relativisme absolu dans la lecture des textes. Seulement, la croyance dans la possibilité d'une lecture exacte devient fictionnelle. Or, cette illusion se perd à chaque fois qu'un lecteur repère une déviation entre les deux textes : lorsqu'il découvre qu'un auteur n'a pas dit ce que le critique lui fait dire, l'erreur apparaît, et le lecteur peut s'apercevoir jusqu'à quel point ce critique a erré. C'est à ce point que l'illusion de la transparence du langage se dissout, et l'écriture critique sort de l'ombre et devient évidente pour le lecteur. Si, cependant, en mesurant l'écart qui est ainsi créé entre la critique et le texte, le lecteur décide de s'efforcer, à son tour, d'établir une interprétation plus exacte du texte, il n'évitera de tomber dans le leurre du contenu que s'il croit à cette exactitude. Ce qu'il faut éviter, dès lors, c'est d'oublier l'oubli : si le lecteur de roman est capable de croire dans l'illusion créée par le texte, c'est parce qu'il y a quelque part en lui un oubli du caractère fictionnel du récit. Mais cet oubli n'est pas, on le sait, un manque de mémoire ; il ne fonctionne que parce qu'il est en rapport avec un autre état de la mémoire : le lecteur fait *comme si* le roman était vrai. De même, lorsque le critique fait semblant de pouvoir rencontrer, dans le texte, un contenu qu'il pourrait décrire, il n'arriverait à se dégager de l'arrogance des langages clairs que s'il garde à l'esprit jusqu'à quel point ce contenu est fictionnel.

L'autre conséquence est liée au choix des textes étudiés. Puisque la notion de rôle de la littérature n'a plus de sens, les œuvres que l'on dit habituellement « littéraires » perdent le statut d'altérité qu'ils avaient auparavant. Ils ne relèvent d'aucune organisation spéciale, et n'ont aucun message secret à livrer au lecteur. Les rapports entre le sacré et la littérature, qui sont souvent apparus au cours de ce travail, n'ont plus de sens : le texte n'opère aucun « miracle », la « création *ex-nihilo* » qu'il semblait réaliser relève d'une écriture ordinaire. Dès lors, étudier d'autres types de texte, longtemps négligés par la critique littéraire, puisque considérés trop transparents pour faire l'objet d'une lecture méthodique, devient peut-être sa tâche la plus importante. Comprendre de quelle façon la philosophie, la science ? et, bien sûr, la critique littéraire, peuvent être lues comme une écriture revient, ainsi, à mettre en question toute la hiérarchie du savoir.

IV Annexes

Bibliographie

La bibliographie ci-dessous est constituée par les documents consultés ou cités pendant la recherche. Les textes des trois auteurs étudiés qui ont été retenus pour le corpus sont, pour la plupart, ceux qui traitent spécifiquement des sujets qui ont été examinés dans ce travail : la culture et le théâtre classique et les textes sur la critique littéraire et la méthode. Certains textes y ont été inclus parce que, même s'ils n'ont pas ces thèmes comme préoccupation principale, contiennent des développements trop importants pour qu'ils n'y apparaissent pas.

Quant aux autres textes de ces auteurs, il a fallu faire un choix. Effectivement, si l'on citait tous les documents consultés pour Barthes et Goldmann, on se rapprocherait d'une bibliographie complète de leurs écrits. Or, dans le cas de Barthes, cela n'aurait aucun sens : tous ses textes sont réunis en volume dans les éditions du Seuil. Une bibliographie de tous ses textes serait, alors, moins utile au lecteur qu'une simple consultation de l'index de cet ouvrage. Le cas de Lucien Goldmann est similaire : une bibliographie complète a été faite par Ileana Rodriguez et Marc Zimmermann dans un document que l'on a cité ci-dessous. Bibliographie incomplète ! signaler. Le cas de Charles Mauron est, cependant, plus difficile : le manque de travaux sur son œuvre rend la localisation de ses textes beaucoup plus difficile. Nous avons décidé, ainsi, de faire apparaître dans notre bibliographie tous les documents qui nous sont connus de cet auteur. Cela implique, évidemment, que la liste peut avoir des lacunes importantes. Nous ne pouvons que souhaiter qu'une bibliographie complète puisse être réalisée pour aider ceux qui s'intéressent à ses idées.

Corpus

BARTHES, Roland, *Evocations et Incantations dans la tragédie grecque*, Mémoire pour le diplôme d'études supérieures en grec ancien, sous la direction de Paul Mazon, Sorbonne, 1941, Fond Barthes, BNF.

- BARTHES, Roland, « Culture et tragédie », *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 29-46 (1942).
- BARTHES, Roland, « En Grèce », *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 68-74 (1944).
- BARTHES, Roland, « Plaisir aux classiques », *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 57-67 (1944).
- BARTHES, Roland, « "Le Prince de Hombourg" au TNP », *in : Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 245-252 (1953).
- BARTHES, Roland, « Pouvoirs de la tragédie antique », *in : Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 259-267 (1953).
- BARTHES, Roland, « Œdipe roi », *in : Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 594-595 (1955).
- BARTHES, Roland, « Œdipe roi », *in : Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 608-609 (1955).
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, *in : Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002 (1963).
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, *in : Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002 (1964).
- BARTHES, Roland, « Témoignage sur le théâtre », *in : Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 711-714 (1965).
- BARTHES, Roland, « Le Théâtre grec », *in : Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 724-744 (1965).
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, *in : Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002 (1966).
- GOLDMANN, Lucien, « Les Conditions sociales et la Vision tragique du monde », *Echanges sociologiques : Cercle de Sociologie de la Sorbonne*, Centre de documentation universitaire, 1948, pp. 91-117.
- GOLDMANN, Lucien, « Pascal et la Pensée dialectique », *Empédocle*, N°7, 1950, pp. 47-61.
- GOLDMANN, Lucien, « Remarques sur le jansénisme ; la vision tragique du monde et la noblesse de robe », *XVII^e siècle*, n° 19, 1953, pp. 177-195. Ne conste pas dans la bibliographie

- GOLDMANN, Lucien, « Au sujet du "plan " des Pensées de Pascal », *Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle*, n° 23, 1954, pp. 597-602.
- GOLDMANN, Lucien, « Port Royal d'Henri de Montherlant », *Théâtre populaire*, n° 11, 1955, pp. 86-88.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché, étude de la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, 1959 (1955).
- GOLDMANN, Lucien, ??? *Blaise Pascal, l'homme et l'œuvre*, Minuit, 1956.
- GOLDMANN, Lucien, *Racine*, L'arche, 1970 (1956).
- GOLDMANN, Lucien, « La Nature de l'œuvre », *Les Etudes philosophiques*, n° 3, 1957.
- GOLDMANN, Lucien, « L'apport de la pensée marxiste à la critique littéraire », *Arguments*, 3^e année, n° 12-13, 1959, pp. 44-46.
- GOLDMANN, Lucien, « *Phèdre*, de Racine, et *Nathan le sage*, de Lessing, mises en scènes de H. K. Zeiser et K. H. Stroux, avec le *Schauspielhaus de Düsseldorf*, au Théâtre des nations », *Théâtre populaire*, n° 38, 1960, pp. 110-111.
- GOLDMANN, Lucien, « La Place d'Andromaque dans l'œuvre de Racine », *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, n° 40, 1962, pp. 107-119.
- GOLDMANN, Lucien, « Structure de la tragédie racinienne », in : JACQUOT, Jean (ed.), *Le Théâtre tragique*, Centre national de la recherche scientifique, 1962, pp. 251-269.
- GOLDMANN, Lucien, « Marx, Lukács, Girard et la sociologie du roman », *Médiations*, n° 2, 1961 pp. 143-153.
- GOLDMANN, Lucien, « Problèmes d'une sociologie du roman », *Cahier internationaux de sociologie*, Janvier-Juin 1962.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.
- GOLDMANN, Lucien, « La Critique n'a rien compris », *France-Observateur*, 6 février 1964.
- GOLDMANN, Lucien, « Le Structuralisme génétique en sociologie de la littérature », in : *Littérature et société, problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles, Ed. de l'Institut de Sociologie, 1967, pp. 195-211 (colloque organisé en 1964).

- GOLDMANN, Lucien et FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Bulletin de la société française de philosophie*, n° 3, 1969, pp. 73-104.
- GOLDMANN, Lucien, *Structures mentales et Création culturelle*, Anthropos, 1970.
- GOLDMANN, Lucien, *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, 1970.
- GOLDMANN, Lucien, « Structuralisme génétique et analyse stylistique », in : *Linguaggi nella societal nella tecnica*, Milan, Edizioni di communita, 1970, pp. 143-161.
- GOLDMANN, Lucien, *La Création culturelle dans la société moderne*, Denoël, 1971.
- GOLDMANN, Lucien, *Situation de la critique racinienne*, L'arche, 1971.
- GOLDMANN, Lucien, (Littérature : sociologie de la), in : *Encyclopædia Universalis*, t. X, 1970, pp. 7-10.
- MAURON, Charles, *Aesthetics and psychology*, Londres, Hogarth Press, 1935.
- MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris-Genève, Champion Slatkine, 1986 (1957).
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, José Corti, 1963.
- MAURON, Charles, *Phèdre*, José Corti, 1968.

Textes consultés des auteurs étudiés

- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, in : *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002 (1953).
- BARTHES, Roland, « "Maîtres et Esclaves " », in : *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 253-254 (1953).
- BARTHES, Roland, *Mythologies, suivie de Le Mythe, aujourd'hui*, in : *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002 (1957).
- BARTHES, Roland, « Sur un emploi du verbe être », *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 971-973 (1959).

- BARTHES, Roland, « Le Dandysme et la Mode », in : *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 27-31 (1962).
- BARTHES, Roland, « Sociologie et socio-logique ; à propos des deux ouvrages récents de Lévi-Strauss », *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 32-42 (1962).
- BARTHES, Roland, « Au nom de la “nouvelle critique” ; Roland Barthes répond à Raymond Picard », *Œuvres complètes*, Seuil, 2002, t. II, pp. 750-753 (1965).
- BARTHES, Roland, *Système de la mode*, in : *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002 (1967).
- BARTHES, Roland, « La Mort de l’auteur », in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002, pp. 40-45 (1968).
- BARTHES, Roland, *S/Z*, in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002 (1970).
- BARTHES, Roland, *L’Empire des signes*, in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002 (1970).
- BARTHES, Roland, « Sur "S/Z " et "L’Empire des signes", in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002, pp. 655-688 (1970).
- BARTHES, Roland, « L’éblouissement », in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002, pp. 871-879 (1971).
- BARTHES, Roland, « De l’œuvre au Texte », in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002, pp. 908-916 (1971).
- BARTHES, Roland, « Réflexions sur un manuel », in : *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, 2002, pp. 943-951 (1971).
- BARTHES, Roland, *Nouveaux essais critiques*, in : *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil, 2002 (1972).
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, in : *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil, 2002, pp. 217-264 (1973).
- BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 22 novembre 2016, URL <http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2146/encyclopedie/theorie-du-texte/> (1973).
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in : *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil, 2002 (1975).

- BARTHES, Roland, « *All except you; Saul Steinberg* », in : *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil, 2002, pp. 949-975.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, in : *Œuvres complètes*, t. V, Seuil, 2002 (1977).
- BARTHES, Roland, *Leçon*, in : *Œuvres complètes*, t. V, Seuil, 2002 (1978).
- BARTHES, Roland, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Seuil-IMEC, 2002 (1978).
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, in : *Œuvres complètes*, t. V, Seuil, 2002 (1980).
- BARTHES, Roland, « Vita Nova », in : *Œuvres complètes*, t. V, Seuil, 2002, pp. 994-1001.
- GOLDMANN, Lucien, *Introduction à la philosophie de Kant*, Gallimard, 1967. Il s'agit d'une réédition de *La Communauté humaine et l'univers chez Kant, études sur la pensée dialectique et son histoire*, PUF, 1948. (1^e édition en allemand 1945).
- GOLDMANN, Lucien, « Thèses sur l'emploi du concept de vision du monde en histoire de la philosophie », in : *L'homme et l'histoire, actes du VI^e congrès des sociétés de philosophie de langue française*, PUF, 1952, pp. 399-403.
- GOLDMANN, Lucien, *Sciences humaines et philosophie*, Gonthier, 1966 (1952).
- GOLDMANN, Lucien, « L'hôtel du libre-échange », *Théâtre populaire*, n° 22, 1957, p. 87.
- GOLDMANN, Lucien, « Faust de... », *Théâtre populaire*, n° 32, 1958 pp. 139-140.
- GOLDMANN, Lucien, *Recherches dialectiques*, Gallimard, 1959.
- GOLDMANN, Lucien, « Une pièce réaliste : *Le Balcon* de Jean Genet », *Les Temps modernes*, n° 171, 1960, pp. 1885-1896.
- GOLDMANN, Lucien, « A propos du "Le Mariage " de Gombrowicz », *France Observateur*, n° 718, 6 février 1964, p ?
- GOLDMANN, Lucien, « Le Sujet de la création culturelle », *Critique sociologique et Critique psychanalytique, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de l'UNESCO*, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie

de l'Université de Bruxelles, 1970, pp. 193-211. Ce texte a été repris dans GOLDMANN, Lucien, *Marxisme et Sciences humaines*, Gallimard, 1970, pp. 94-120. Si, contrairement à ce que l'on a fait tout au long de ce travail, on a décidé de citer plutôt la publication du colloque, c'est parce qu'elle est replacée dans le contexte des discussions qui intéressent cette recherche.

GOLDMANN, Lucien, « Structuralisme, marxisme, existentialisme, un entretien avec Lucien Goldmann », *L'homme et la société*, n° 2, 1966, pp. 105-124.

ADORNO, Theodor et GOLDMANN, Lucien, « Dialogue, Theodor Adorno et Lucien Goldmann », [en ligne], consulté le 16 novembre 2016, URL <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/134-dialogue>, (1968).

GOLDMANN, Lucien, LABROUSSE, Ernest, MARTINET, André *et al.*, « Structure sociale et histoire », in : AUZIAS, Jean-Marie, BOTTIGELLI, Emile, BRESSON, François *et al.*, *Structuralisme et marxisme*, Union générale d'éditions, 1970.

GOLDMANN, Lucien, *La Création culturelle dans la société moderne*, Denoël, 1971.

GOLDMANN, Lucien, « Lukacs György - (1885-1971) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 mars 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gyorgy-lukacs/> (1971).

GOLDMANN, Lucien, *Lukács et Heidegger*, Denoël Gonthier, 1973.

MAURON, Charles, « Introduction », in : MALLARME, Stéphane, *Poems*, Londres, Chatto et Windus, 1938, pp. 1-41.

MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, José Corti, 1968 (1941).

MAURON, Charles, *Sagesse de l'eau*, Robert Laffont, 1945.

MAURON, Charles, *L'Homme triple*, Robert Laffont, 1947.

MAURON, Charles, « Nerval et la psychocritique », *Cahiers du sud*, n° 293, 1949 pp. 76-97.

MAURON, Charles, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950.

MAURON, Charles, « La Vierge qui fuit », in : TALADOIRE, Barthélemy Antonin, *Mélanges mistraliens*, PUF, 1955, pp. 127-145.

MAURON, Charles, « La Personnalité affective de Baudelaire », *Orbis litterarum*, t. 12, fasc. 3-4, 1957, pp. 203-221.

MAURON, Charles, « Le Vocabulaire affectif de Mirèio », *Actes et mémoires du 1^{er} congrès international de langue et littérature du Midi de la France*, Avignon, Institut Méditerranéen du Palais du Roure, 1957, pp. 373-380.

MAURON, Charles, « Le Vocabulaire affectif de Mistral », *Actes et mémoires du 2^{ème} congrès international de langue et littérature du Midi de la France*, Aix-en-Provence, Centre d'études provençales da la Faculté de Lettres d'Aix, 1958, pp 417-427.

MAURON, Charles, « Les origines d'un mythe personnel chez l'écrivain », suivi d'une discussion avec Theodor Adorno, Roger Bastide, Lucien Goldmann, André Green, Maurice Lefebve et Guy Rosolato, *Critique sociologique et Critique psychanalytique, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de l'UNESCO*, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1970, pp. 91-109.

MAURON, Charles, *Le dernier Baudelaire*, José Corti, 1966.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique, Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, José Corti, 1985 (1964).

Bibliographie sur Roland Barthes

CARPENTIER, Nicolas, *La Lecture selon Barthes*, L'Harmattan, 1999.

COSTE, Claude, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 1998.

COSTE, Claude, « *Sur Racine : un éclectisme critique* », communication prononcée au colloque *Barthes et la philosophie des années 1960*, 2008 [en ligne], consulté le 21 mars 2016, URL <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2027>

COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005, chap. VII, pp. 404-440.

- CALLIGARIS, Contardo, « Tout dire », suivi d'une discussion avec Antoine Compagnon, Irène Pagès, Roland Barthes *et al.*, in : COMPAGNON, Antoine (dir.), *Prétexte : Roland Barthes, colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 9-39.
- CULLER, Jonathan, *Roland Barthes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015 (1^e édition en anglais 2002).
- DERRIDA, Jacques, « Les Morts de Roland Barthes », in : *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, 2003, pp. 59-105.
- DI AMBRA, Raffaella, *Plaisirs d'écriture ; une lecture thématique de l'œuvre de Roland Barthes*, AEP, 1997.
- FORMENT, Lise, « Sur les espaces raciniens, tragique et envers du tragique selon Roland Barthes, les cas Bajazet », *Coulisses*, n° 44, 2012, pp. 31-46, [en ligne], consulté le 14 février 2017, URL : <http://coulisses.revues.org/448>
- FORMENT, Lise, « Roland Barthes et l'Actualité du théâtre "classique", la transhistoricité de la littérature mise en spectacle », *Revue Roland Barthes*, n° 1, 2014, [en ligne], consulté le 21 février 2017, URL : http://www.roland-barthes.org/article_forment.html
- GAILLARD, Françoise, vérifier dans Coste
- KNIGHT, Diana, *Barthes and Utopia ; space, travel writing*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- KRISTEVA, Julia, « La Voix de Barthes », 2008, site de Julia Kristeva, consulté le 28 janvier 2016, URL <http://www.kristeva.fr/barthes.html>
- LEENHARDT, Jacques, « Penser à contre-pied », *Le Monde hors-série : Roland Barthes l'inattendu*, juillet-août 2015, pp. 90-92.
- LEGUAY, Thierry, « Roland Barthes, bibliographie générale (textes et voix), 1942-1981 », *Communications*, 1982, n° 36, pp. 131-176.
- LOMBARDO, Patrizia, *The Three paradoxes of Roland Barthes*, Athens, Georgia University Press, 1989.
- MARTY, Eric, « Présentation », in : *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, pp. 15-25.
- MARTY, Eric, « Présentation », in : *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 9-19.

- MARTY, Eric, « Roland Barthes et le discours clinique : lecture de *S/Z* », *Essaim*, 2002, n° 15, pp. 83-100.
- MONDEME, Thomas, « L'acte critique ; autour de Roland Barthes », *Tracés*, n° 13, 2007, pp. 91-114.
- PERRONE MOISES, Leyla, *Com Roland Barthes*, São Paulo, Martins Fontes, 2012.
- POMMIER, René
- RICHARD, Jean-Pierre, *Roland Barthes, dernier paysage*, Lagrasse, Verdier, 2006.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pourquoi j'aime Barthes*, Christian Bourgeois, 1978.
- ROGER, Philippe, *Roland Barthes ; roman*, Grasset, 1986.
- ROGER, Philippe, « Barthes post-classique », *Révue d'histoire littéraire de la France*, v. 107, n° 2, pp. 273-291. Anné ?
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Roland Barthes, biographie*, Seuil, 2015.
- SEABRA, José Augusto, *Poiética de Barthes*, Porto, Brasília editoras, 1980.
- SONTAG, Susan, *L'écriture même; à propos de Roland Barthes*, Christian Bourgeois, 1982.
- SUN, Qian, *Roland Barthes, lecteur du XIX^e siècle : Michelet, Balzac et Flaubert*, thèse de doctorat, sous la direction de Wang Dongliang et Anne Herschberg Pierrot, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2014.
- TENORIO DA MOTA, Leda, *Roland Barthes, uma biografia intelectual*, São Paulo, Iluminuras, 2011.

Bibliographie sur Lucien Goldmann

- BARTHES, Roland, « Les deux sociologies du roman », *Œuvres complètes*, t. II, Seuil, 2002, pp. 248-250 (1963).
- BASTIDE, Roger, « Pour une coopération entre la psychanalyse et la sociologie dans l'élaboration d'une théorie des visions du monde », *Critique sociologique et Critique psychanalytique, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de*

- l'UNESCO*, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1970, pp. 165-178.
- COHEN, Mitchell, *The Wager of Lucien Goldmann, tragedy, dialectics, and a hidden god*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- COONET, Louis, « C. R. de Correspondance de Martin de Barcos », *Revue belge de philologie et histoire*, v. 35, n° 3, 1957, pp. 820-822.
- CROUZET, Michel, « Racine », *La nouvelle critique*, n° 79, novembre 1956, pp. 59-83.
- DUVIGNAUD, Jean, « Goldmann et la "vision du monde" », in : *Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 57-69.
- ELSBURG, Jakov, « La Sociologie dans l'étude bourgeoise contemporaine de la littérature », *Revue de de l'Institut de Sociologie*, n° 3, 1969, pp. 525-537.
- ESAER, Eric, « G. Lukács ~ L. Goldmann : l'aventure discursive, lecture sémantique d'un discours néo-hégélien matérialiste », in : *Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 240-343.
- FABRE, Gérard, *Pour une sociologie du procès littéraire ; de Goldmann à Barthes*, L'Harmattan, 2001.
- FLAM, Léopold, « C. R. du *Dieu caché* », *Revue belge de philologie et histoire*, v. 35, n° 2, 1957, pp. 479-481.
- FLAM, Léopold, « C. R. de *Recherches dialectiques* », *Revue belge de philologie et histoire*, v. 40, n° 1, 1962, pp. 177-178.
- GAILLARD, Françoise, « Le Roi est mort, notes sur la vision du monde dans un drame d'Eugène Ionesco », in : *Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 219-240.
- GOLDMANN, Annie, LOWY, Michel et NAIR, Sami (dir.), *Le Structuralisme génétique*, Denöel-Gonthier, 1977.
- HEYNDELS, Ralph, « Etude du concept de « vision du monde » : sa portée en théorie de la littérature », *L'homme et la société*, vol. 43, n° 1, 1977, pp. 133-140.

- KEUCHEYAN, Razmig et TESSIER, Laurent, « Le Concept d'homologie de Lucien Goldmann à aujourd'hui : questions épistémologiques », *Anamnese*, n° 6, 2011, pp. 65 – 71.
- KRYNEN, Jean, « Critique marxiste et Spiritualité chrétienne : le Dieu caché de Pascal est-il un Dieu tragique ? », *Baroque, revue internationale*, n° 7, 1974, [en ligne], consulté le 09 avril 2017, URL : <https://baroque.revues.org/450#ftn19>
- LEENHARDT, Jacques, « Lucien Goldmann », *Littérature*, v. 1, n° 1, 1971, pp. 106-107.
- LEENHARDT, Jacques, « Pour une esthétique sociologique, essai de construction esthétique de Lucien Goldmann », *Revue d'esthétique*, n° 2, 1971, pp. 113-128.
- LEENHARDT, Jacques, « *In memoriam* : Lucien Goldmann, sociologue (1913-1970) », *Revue française de sociologie*, v. 12, n° 2, 1971.
- LEENHARDT, Jacques, « A propos de "Marxisme et sciences humaines" », in : *Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 63-69.
- LENOBLE, Robert, « C. R. du *Dieu caché* et correspondance de Martin de Barcos », *XVII^e siècle*, n° 33, 1956, pp. 699-702.
- LOWY, Michael, *La Théorie de la révolution chez le jeune Marx*, Maspero, 1970.
- LOWY, Michael et NAIR, Sami, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, Seghers, 1973.
- LOWY, Michael et SAYRE, Robert, « Le Concept du romantisme », in : *Révolte et Mélancolie ; le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, 1992, pp. 25-46.
- LOWY, Michel, « Lucien Goldmann ou a aposta comunitária », *Estudos avançados*, v. 9, n° 23, 1995, pp 183-192.
- LOWY, Michael, « Lucien Goldmann : le pari socialiste d'un marxiste pascalien », 6 novembre 2012, *Médiapart* [en ligne], consulté le 17 novembre 2016, URL <http://blogs.mediapart.fr/blog/michael-lowy/061112/lucien-goldmann-le-pari-socialiste-dun-marxiste-pascalien>
- MUSSE, Ricardo, « Lucien Goldmann », 14 août 2015, *Blog da Boitempo* [en ligne], consulté le 03 mars 2016, URL <http://blogdaboitempo.com.br/2015/08/14/lucien-goldmann/>

- ORCIBAL, Jean, « C. R. de *Correspondance de Martin de Barcos, éditée et présentée par Lucien Goldmann* », *RHLF*, n° 3, 1958, pp. 537-539.
- PENNANECH, Florian, « Lucien Goldmann et la nouvelle critique », *Anamnese*, n° 6, 2011, pp. 111-125.
- PIAGET, Jean, « Bref témoignage », in : *Goldmann et la sociologie de la littérature, hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, 1975, pp. 53-55.
- POMMIER, René, « Barcos : le janséniste par excellence ? », *XVII^e siècle*, n° 164, 1989, pp. 331-357, en ligne sur le site de l'auteur : consulté le 26 février 2016, <http://rene.pommier.free.fr/Barcos.htm>.
- PROCOPIO FERRAZ, Paulo, « *La Forme et le contenu* » dans *l'œuvre de Lucien Goldmann*, Mémoire de master en littérature française, sous la direction de Isabelle Tournier, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2013.
- RODRIGUEZ, Ileana et ZIMMERMANN, Marc, « Bibliography of Lucien Goldmann » in: GOLDMANN, Lucien, *Cultural creation in modern society*, Saint Louis, Telos Press, 1976.
- SAPIRO, Gisèle, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *Contextes*, n° 2, 2007, [en ligne], consulté le 30 août 2016, URL : <https://contextes.revues.org/165>
- TARRAB, Gilbert, « La Sociologie du théâtre et de la littérature d'après Lucien Goldmann », *Sociologie et sociétés*, v. 3, n° 1, 1971, pp. 15-24.
- TELL, Eduard, « Bibliographie de Lucien Goldmann », in : *Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, pp. 345-364.
- De WAELEHNS, Alphonse, « Dialectique et Pensée tragique », *Revue philosophique de Louvain*, v. 55, n° 46, 1957, pp. 252-274.
- WAHHAB AL-KOLALY MAHROUS, Abdel, *Le Structuralisme génétique de Lucien Goldmann dans la critique littéraire arabe contemporaine*, sous la direction de Dominique Mallet, Université Bordeaux III, 2007.
- ZIMA, Pierre, *Goldmann : dialectique de l'immanence*, Editions Universitaires, 1976.

ZIMA, Pierre, « L'Esthétique hégélienne de Lucien Goldmann », in : *Pour une sociologie du texte littéraire*, L'Harmattan, 2000, pp. 167-218 (1978).

Bibliographie sur Charles Mauron

DELBOUILLE, Paul, « Les Tragédies de Racine, reflets de l'inconscient ou chronique du siècle ? », *French studies*, vol. XV, n° 2, 1961, pp. 103-120.

ENGDHAL COATES, Kimberly, « Exposing the nerves of language: Virginia Woolf, Charles Mauron, and the affinity between aesthetics and illness », *Literature and medicine*, vol. 21, n° 2, 2002, pp. 242-263.

HERLEN, Pascal, « A propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le Coq-héron*, n° 202, 2010, pp. 32-49.

HUTCHEON, Linda, « "Sublime noise" for three friends; music in the critical writings of E. M. Forster, Roger Fry and Charles Mauron », in: KING MERTON, Robert et SCHERER HERZ, Judith (dir.), *E. M. Forster; centenary revaluations*, New York, Springer, 1982, pp. 84-98.

HUTCHEON, Linda, *Formalism and the freudian aesthetic; the example of Charles Mauron*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

La Querelle de la nouvelle critique

Le Monde 5 février 1966

ARCHAD, Marcel, *Le Monde*, 21 janvier 1966.

BLOCH-MICHEL, Jean, « Barthes-Picard, troisième round », *Le nouvel observateur*, 30 mars-5 avril 1966.

BOURDIEU, Pierre, *Homo academicus*, Minuit, 1984.

CHARLES, Michel, « Barthes, Picard, une crise », in : *L'arbre et la source*, Seuil, 1985, pp. ?

DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique ?; critique et objectivité*, Mercure de France, 1966.

DOUBROVSKY, « Critique et totalisation du sens », suivi d'une discussion avec Theodor Adorno, Lucien Goldmann, Cesare Luporini, Charles Mauron et Paul Ricœur, *Critique sociologique et Critique psychanalytique, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de l'UNESCO*, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1970, pp. 213-238.

DUVIGNEAUD, Jean, *Le nouvel observateur*, 2-8 mai 1966.

GUITTON, *Le Monde*, 13 novembre 1965.

HEPP, Noémie, « Quarante ans après un célèbre duel retour à Raymond Picard », in : FRAISE, Luc (ed.), *L'histoire littéraire ; ses méthodes et ses résultats ; mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Droz, 2001, pp. 25-36.

MATIGNON, Raymond, « Le Maintien de l'ordre », *L'express*, 2-8 mai 1966.

MAULNIER, Thierry, « Préface », in : PICARD, Raymond, *De Racine au Parthénon, essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, 1977, pp. IX-XIV.

PENNANECH, Florian, « Valéry et la Nouvelle Critique », *Paul Valéry et l'idée de littérature, colloque international organisé par le Centre de recherches en littérature et poétique comparées*, le 4 juin 2010, [en ligne], consulté le 03 février 2017, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1427.php>

PIATIER, Jacqueline, « La "nouvelle critique" est-elle une imposture ? », *Le Monde*, 23 octobre 1965.

PIATIER, Jacqueline, « La Réponse "pour initiés" de Roland Barthes », *Le Monde Hors-Série : Roland Barthes l'inattendu*, juillet-août 2015, pp. 76-78 (1966).

PICARD, Raymond, « Avertissement », in : RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1950.

PICARD, Raymond, « ? », *The Critical moment ; essays on the nature of literature*, Londres, Faber & Faber, 1964, pp. ?

PICARD, Raymond, *Le Monde*, 14 mars 1964.

PICARD, Raymond, *Le Monde*, 28 mars 1964.

PICARD, Raymond, *Le Monde*, 4 avril 1964.

PICARD, Raymond, *Le Monde*, 11 avril 1964.

PICARD, Raymond, « Un nihilisme confortable », *Le nouvel observateur*, 13-19 avril 1964.

PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?*, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

PROCHASSON, Christophe, « Roland Barthes contre Raymond Picard ; un prélude à Mai 68 », *Mil neuf cent ; revue d'histoire intellectuelle*, v. I, n° 25, 2007, pp. 141-155.

SOLLERS, Philippe, « Picard, cheval de bataille », *Tel Quel*, n° 24, 1966, pp. ?

WEBER, Jean-Paul, *Néo-critique et paléo-critique ou contre Picard*, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

Images, Figures et Métaphore

AMALRIC, Jean-Luc, *Ricœur, Derrida ; l'enjeu de la métaphore*, PUF, 2006.

ARISTOTE, *Poétique*, Le Livre de Poche, 1990.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Flammarion, 2007.

AUERBACH, Erich, *Figura*, Belin, 1993.

BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique ; contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Vrin, 2011 (1938).

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, José Corti, 1939.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imaginaire de la matière*, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, PUF, 1964 (1961).

- BLACK, Max, *Models and metaphors, studies in language and philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Flammarion, 1969 (1674).
- BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Honoré-Champion, 2014 (2005).
- CLEMENT, Bruno, *L'œuvre sans qualités, rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994.
- CHARBONNEL, Nanine et KLEIBER, George, *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, PUF, 1999.
- DELEUZE, Giles, « L'image de la pensée », in : *Différence et répétition*, PUF, 1968, chap. III, pp ?
- DERRIDA, Jacques, « Le Retrait de la métaphore », in : *Psyché*, Galilée, 1987, pp. 63-93.
- ECO, Umberto, « Métaphore et sémiotique », in : *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, 1988, chap. III, pp. 139-189 (1^e traduction en français. 1^e édition en italien 1984).
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968 (1827).
- GAUDIN-BORDES, Lucile, « La Tyrannie tautologique, l'évidence comme outil énonciatif et stratégie discursive », *Langue française*, n° 160, 2008, pp. 55-71.
- GRIZE, Jean-Blaise, « L'argumentation ; de l'explication à la séduction », in : *L'argumentation*, Lyon, PUL, 1981, pp. 29-40.
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Seuil, 1982.
- JAKOBSON, Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in : *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, chap. II, pp. 43-67. (1^e traduction en français. 1^e édition en anglais 1958).
- JAKOBSON, Roman, « Linguistique et Poétique », in : *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, chap. XI, pp. 209-248 (1^e traduction en français. 1^e édition en anglais 1960).
- JOHNSON, Mark et LAKOFF, George, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, 1980 (1^e traduction en français. 1^e édition en anglais 1980).
- KLINGBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, Points, 1999. Chapitre sur la métaphore.

- LACAN, Jacques, « Séminaire de Monsieur le Professeur Lacan, mercredi 29 novembre 1961 » in : *Séminaire 1961.62, l'identification*, t. I, New York, International General, s. d.
- LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1972.
- NATANSON, Jacques, « Freud et les Images », in : *Imaginaire et Inconscient*, n° 5, 2002, pp. 31-41.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, PERELMAN, Chaïm, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988.
- RASTIER, François, *Sémantique et recherches cognitives*, Hachette, 1989. Chapitre sur la métaphore.
- RICCEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Bordeaux, Ducros, 1968 (1781). pp ? chap ? sur l'origine figurée du langage.
- SCHULTZ, Patricia, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Berne, Editions Peter Lang, 2004.
- TAMINE, Joëlle, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n° 54, 1979, pp ?

Œuvres influentes à l'époque étudiée

- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 1966.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.
- BONAPARTE, Marie, *Edgar Poe*, Denoël et Steele, 1933.
- FOUCAULT, Michel, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1961.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses ; une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.

- Voir KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, 1967, pp ?, repris dans *Sémiotiké ?*
- LUKACS, Georg, *L'Ame et les Formes*, Gallimard, 1974 (1^e traduction en français. 1^e éd. en allemand 1911).
- LUKACS, Georg, *La Théorie du roman*, Gallimard, 1968 (1^e traduction en français. 1^e édition en allemand 1928).
- LUKACS, Georg, *Histoire et Conscience de classe, essais de dialectique marxiste*, Minuit, 1960 (1^e traduction en français. 1^e édition en allemand 1923).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, 1977 (1^e traduction en français 1901, 1^e édition en allemand, 1872).
- POULET, Georges, *Etudes sur le temps humain*, t. I, Plon, 1949 (1943).
- POULET, Georges, *Etudes sur le temps humain, mesure de l'instant*, t. IV, Plon, 1968.
- RICHARD, Jean Pierre, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1949.
- RICHARD, Jean Pierre, *Littérature et sensation*, Seuil, 1954.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification ; étude sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1962.
- SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », in : *Situations, II*, Gallimard, 1948, pp. 55-330.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, 1952.
- SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, 1960.
- SEGAL, Hanna, *Introduction à l'œuvre de Melanie Klein*, PUF, 1969 (1^e traduction en français. 1^e édition en anglais 1964).
- SPITZER, Leo, *Etudes de style, précédé de Léo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski*, Gallimard, 1970.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant, Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, 1999 (1961).

STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique, l'œil vivant II*, Gallimard, 2001 (1968).

TODOROV, Tzvetan (org.), *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Seuil, 2001 (1965).

WEBER, Jean-Paul, *Genèse de l'œuvre poétique*, Gallimard, 1960.

Ouvrages de référence

ASSOUN, Paul-Laurent, *L'école de Frankfurt*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1987.

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, La Découverte, 2012 (1991 pour le t. I et 1992 pour le t. II).

PARIENTE, Jean-Claude, *Le Vocabulaire de Bachelard*, Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Lectures de Racine*, Armand Colin, 1971.

SABOT, Philippe, *Lire Les Mots et les Choses de Michel Foucault*, PUF, 2015.

SAYRE, Robert, *La Sociologie de la littérature*, L'Harmattan, 2011.

TADIE, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond, 1987.

Etudes et documents référents au XVII^e siècle

BARCOS, Martin de, *Correspondance de Martin de Barcos, l'abbé de Saint-Cyran, avec les abbesses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste*, éd. Lucien Goldmann, PUF, 1956.

BENICHO, Paul, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1946.

BNF, *Les Filles de l'enfance* Site de la BNF, consulté le 23 septembre 2015
[http://data.bnf.fr/13618069/filles de l enfance/](http://data.bnf.fr/13618069/filles_de_l_enfance/)

- BRUNETIERE, Ferdinand, *Les Epoques du théâtre français*, Hachette, 1906 (1896).
- COMPAGNON, Antoine, « Racine est plus immoral », in : *Proust entre deux siècles*, Seuil, 2013 chap. III, pp. 65-107.
- GIDE, André, *Réponse à une enquête sur le classicisme*, in morceaux choisis ?
- JASINSKI, René, *Vers le vrai Racine, arriviste ou poète ?*, Armand Colin, 1958.
- KNIGHT, Roy-Clement, *Racine et la Grèce*, Boivin, 1951.
- LACOMBE, Roger-Etienne, *L'apologétique de Pascal*, PUF, 1958.
- LEENHARDT, Jacques, « Racine, psychanalyse et sociologie de la littérature », *Etudes françaises*, v. 3, n° 1, 1967, pp. 21-34.
- LEGUERN, Michel, *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Armand Colin, 1969.
- LEMAITRE, Jules, *Jean Racine*, Calmann-Lévy, 1908.
- MARMIER, Jean, « UNITÉS RÈGLE DES TROIS, histoire littéraire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 avril 2016.
URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/regle-des-trois-unites-histoire-litteraire/>
- MOLIERE, *Le Malade imaginaire*, in : *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2010 (1673).
- NORMAN, Larry F., « Classicisme et herméneutique : un paradoxe ? », *Fabula LhT*, n° 14, 2015, consulté le 06 mai 2016, URL : <http://www.fabula.org/lht/14/norman.html>
- ORCIBAL, Jean, *La Genèse d'Esther et d'Athalie*, Vrin, 1950.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, in : *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2000 (1670).
- PICARD, Raymond, « Présence de Racine », in : *De Racine au Parthénon, essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, 1977, pp. 3-8. (1^e éd. française, paru en anglais en 1950).
- PICARD, Raymond, « Présentation », in : RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1950, pp. 457-461.
- PICARD, Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961 (1956).
- PICARD, Raymond, « Etat présent des études moliéresques », *Informations littéraires*, n° 2, 1958, pp. 53-56.

- PICARD, Raymond, « Propos sur Andromaque, Bérénice, Bajazet », in : *De Racine au Parthénon, essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, 1977, pp. 71-83 (1971).
- PICARD, Raymond, « Racine, l'homme ou l'œuvre ? », in : *De Racine au Parthénon, essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, 1977, pp. 9-13.
- POMMIER, Jean, *Aspects de Racine*, José Corti, 1954.
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1950 (1670).
- SPITZER, Leo, *Linguistics and literary history: essays in stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, chap. III pp. 87 et sqq. Vérifier le titre du chapitre.
- ZARZOULI, Despoina, *Les Enjeux de la « nouvelle critique » dans la critique racinienne*, thèse de doctorat, sous la direction d'Hélène Merlin-Kajman, Université Paris III, Paris, 2015.

Articles et œuvres consultées

- ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro*, A. M. Métaillé, 1983.
- BREMOND, Henri, *La Poésie pure*, Grasset, 1926.
- CAILLOIS, Roger, *Pierres, suivi d'autres textes*, Gallimard, 1970 (1966).
- CLEMENT, Bruno, *Le Récit de la méthode*, Seuil, 2005.
- CLEMENT, Bruno, *La Voix verticale*, Belin, 2012.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, chapitre 6, pp. 211-239.
- COMPAGNON, Antoine, « 1966 : *annus mirabilis* », 2011 [vidéo en ligne, cours du Collège de France], consulté le 15 mars 2016, URL : <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2011-01-11-16h30.htm>.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Minuit, 1972.
- DUCHET, Claude et MAURUS, Patrick, *Un cheminement vagabond, nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Honoré Champion, 2011.

ECO, Umberto, « Le Problème de la réception », *Critique sociologique et Critique psychanalytique*, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de l'UNESCO, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1970, pp. 13-18.

EMMET JONES, Robert, *Panorama de la nouvelle critique en France ; de Gaston Bachelard à J.-P. Weber*, S.E.D.E.S, 1968.

FOURRIER, Charles, « De la médecine naturelle ou Attrayante composée », in : *La Phalange, revue de la science sociale*, I^e série in-8, tome VII, 1848, p. 440, [en ligne], consulté le 19 février 2017, URL https://books.google.fr/books?id=fKsWAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

FREUD, Sigmund, « Le Moïse de Michel Ange », in : *Le Moïse de Michel Ange et autres essais*, Seuil, 2016, pp. 101-146.

GREEN, André, « L'interprétation psychanalytique des productions culturelles et des œuvres d'art », suivi d'une discussion avec Paul Bénichou, Gérard Bergeron, Jean Dierkens, Umberto Eco, Lucien Goldmann, André Green, Cesare Luporini et Guy Rosolato. *Critique sociologique et Critique psychanalytique, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de l'UNESCO*, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1970, pp. 19-58.

KRISTEVA, Julia, *Les Samouraïs*, Gallimard, 1992.

LEVIS-STRAUSS, Claude, « Le Sorcier et sa Magie », *Les Temps modernes*, n° 41, 1949, pp. 385-403.

MAJOREL, Jérémie, « Derrida et Starobinski, « critiques » de Blanchot ? », *Tracés, revue de sciences humaines*, n° 13, 2007 [en ligne], consulté le 22 juin 2016, URL : <https://traces.revues.org/317>

MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur ; s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard/Seuil, 2009.

- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Le Corps classique des modernes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, v. 107, n° 2, 2007, pp. 293-305.
- MICHELET, Jules, *L'amour*, Hachette, 1859.
- NANCY, Jean-Luc, « Critique, crise, cri (unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik) », *Diakritik*, 13 mai 2016 [en ligne], consulté le 24 août 2016, URL: <https://diacritik.com/2016/05/13/jean-luc-nancy-critique-crise-cri-unser-zeitalter-ist-nicht-mehr-das-eigentliche-zeitalter-der-kritik/?shared=email&msg=mail>
- POULET, Georges, *La Conscience critique*, José Corti, 1971.
- PROUST, Marcel, « Sur la lecture, préface du traducteur », in : RUSKIN, John, *Sésame et les lys*, Payot & Rivages, 2011 (1906).
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1987 (1913-1927).
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1971.
- REVEL, Jean-François, *Pourquoi des philosophes ?*, Julliard, 1957.
- RICŒUR, Paul, « Psychanalyse et Culture », suivi d'une discussion avec Charles Mauron, Guy Rosolato et Michel Zeraffa, *Critique sociologique et Critique psychanalytique, colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'École Pratique des Hautes Etudes (6^e section) de Paris avec l'aide de l'UNESCO*, du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1970, pp. 179-191.
- SCHRODER, Volker, « Situation des études raciniennes : histoire et littérature », in : *Jean Racine, 1699-1999, actes du colloque Ile-de-France, La-Fierté-Milon*, PUF, 2004, pp. 9-24.
- STAROBINSKI, Jean, « *Thomas l'obscur* chapitre premier », *Critique*, n° 229, 1966, pp. ?.
- WINNICOTT, Donald, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, 1975 (1^e traduction en français. 1^e édition en anglais 1971).
- ZIZEK, Slavoj, *Parallaxe*, Fayard, 2008.