

FIGURES V

Du même auteur

Figures I

Seuil, « *Tel Quel* », 1966
et « *Points Essais* », n° 74, 1976

Figures II

Seuil, « *Tel Quel* », 1969
et « *Points Essais* », n° 106, 1979

Figures III

Seuil, « *Poétique* », 1972

Mimologiques

Voyage en Cratylie
Seuil, « *Poétique* », 1976
et « *Points Essais* », n° 386, 1999

Introduction à l'architexte

Seuil, « *Poétique* », 1979

Palimpsestes

La littérature au second degré
Seuil, « *Poétique* », 1982
et « *Points Essais* », n° 257, 1992

Nouveau Discours du récit

Seuil, « *Poétique* », 1983

Seuils

Seuil, « *Poétique* », 1987
et « *Points Essais* », n° 474, 2001

Fiction et Diction

Seuil, « *Poétique* », 1991

Esthétique et poétique

(textes réunis et présentés par Gérard Genette)
Seuil, « *Points Essais* », n° 249, 1992

L'Œuvre de l'art

* Immanence et Transcendance
Seuil, « *Poétique* », 1994

L'Œuvre de l'art

** La Relation esthétique
Seuil, « *Poétique* », 1997

Figures IV

Seuil, « *Poétique* », 1999

GÉRARD GENETTE

FIGURES V

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

CE LIVRE EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 2-02-050565-7

© ÉDITIONS DU SEUIL, FÉVRIER 2002

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Extrait de la publication

Ouverture métacritique

Alors qu'il venait à peu près de classer la critique littéraire en trois sortes – celle, « spontanée », des « honnêtes gens » (qui, selon Sainte-Beuve, se fait à Paris et « en causant »), celle des « professionnels » (de la critique, s'entend) et celle des « artistes », c'est-à-dire en l'occurrence des écrivains eux-mêmes –, Albert Thibaudet s'empressait d'inclure dans la première, au point de les identifier totalement l'une à l'autre, la « critique des journaux », cette « forme de la critique spontanée qui aujourd'hui a presque absorbé toutes les autres ». Conscient de la surprise que pouvait provoquer cette absorption – et donc la disparition de la catégorie sociale, devenue effectivement obsolète, des « honnêtes gens » –, il reconnaissait aussitôt la perméabilité de ces frontières, ajoutant avec une désinvolture que tout manipulateur de classifications devrait bien imiter : « Il va de soi que cette distinction des trois critiques est excellente à faire, mais qu'une fois faite elle est aussi très bonne à défaire ¹. » Du même coup, la deuxième catégorie, celle des critiques « professionnels », se trouvait réduite à une seule profession, celle des professeurs, si bien que la classification en venait à répartir la critique entre *écrivains*, *professeurs* et *journalistes*, ces derniers, apparemment, désormais simples amateurs, mais peut-être faut-il dire amateurs professionnels – ou professionnels de l'amateurisme.

Ces trois exercices me semblent, aujourd'hui, encore moins clairement séparés que sous la défunte Troisième République des

1. Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* [1930], Nizet, 1962, p. 21-35. (Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.)

Lettres, où Thibaudet lui-même en illustre déjà assez notablement la synthèse. Et si j'essayais à mon tour de distribuer *more geometrico* les diverses sortes de critique, non pas seulement littéraire mais plus généralement artistique, je croirais, en contournant les catégories professionnelles invoquées par lui, pouvoir le faire plus pertinemment de trois manières : selon l'*objet*, selon la *fonction* et selon le *statut générique* – non pas bien sûr du critique lui-même comme producteur, mais de la performance écrite, orale, voire (à la télévision) mimique et gestuelle, qu'il produit. L'objet peut être de nature et d'amplitude très variables : de nature, selon les arts, et d'amplitude, selon que le critique s'attache à une œuvre singulière, à l'œuvre entier d'un artiste individuel, ou à la production collective d'un groupe, d'une époque, d'une nation, etc. De fonctions, on peut distinguer trois : description, interprétation, appréciation. De genres, deux : le *compte rendu* (ou « recension ») journalistique, revuistique ou médiatique, généralement bref et de délai aussi rapide que possible (c'est-à-dire, en fait, inversement proportionnel au degré d'accointance entre auteur recensé et organe recenseur), et l'*essai*, de dimensions et de relation temporelle à son objet beaucoup plus indéterminées.

L'intérêt du jeu, s'il y en a un, tiendrait peut-être à la façon dont s'articulent entre elles ces catégories d'objet, de fonction et de genre. Dans l'absolu, la croisée de trois par trois donnerait neuf espèces, mais, comme dans tout tableau combinatoire de ce genre, quelques cases virtuelles resteraient sans doute vides, ou non encore remplies – je n'ose dire honorées. Il me semble plus raisonnable, ou plus expédient, de considérer dans les faits comment les objets et les fonctions se répartissent entre les genres institués.

*

Les fonctions cardinales du compte rendu dépendent de son office social, qui est d'informer et de conseiller un public, censé demander s'il doit lire un livre, écouter un concert, assister à une pièce, un film ou une exposition. Elles sont donc pour l'essentiel de description (et d'abord de pure information : tel livre a paru, tel film est « sorti en salles », telle exposition a lieu à tel endroit), et d'appréciation, le goût du critique devant éclairer celui du public

– fût-ce parfois *a contrario* : « Si Untel a aimé ça, je peux m’abstenir. » Il s’ensuit que l’objet est ici, assez typiquement, une œuvre singulière, et de production récente ; mais ce trait n’est pas absolu : une exposition comporte généralement plusieurs tableaux ou sculptures, éventuellement dus à plusieurs artistes, et un concert ou une exposition « rétrospective » peut avoir pour contenu une production ancienne. D’autre part, certains événements artistiques, comme un happening ou un concert unique, sont temporellement singulatifs, ce qui prive leur compte rendu, rétrospectif mais forcément non rétroactif, de sa fonction de conseil : Untel (toujours lui) a jugé tel interprète admirable dans telle œuvre, il peut nous le faire savoir, et cette information est, sinon oiseuse, du moins sans effet pratique, puisqu’il ne peut plus nous inviter à venir partager ce plaisir ; il n’en va évidemment pas de même pour une critique de disque, ni d’ailleurs pour une critique dramatique, car la même distribution peut tenir l’affiche quelques semaines ou quelques mois. En outre, l’objet d’une critique musicale ou théâtrale est toujours double, quoique en proportions variables, puisqu’il consiste à la fois en l’œuvre interprétée et en son interprétation ; proportions variables, parce que le compte rendu d’une création porte légitimement davantage sur l’œuvre créée que celui d’une reprise : la trois centième production de *L’Avaro* est moins, en principe, l’occasion de « revisiter » ce texte ancien que d’apprécier le travail nouveau d’un metteur en scène et d’une troupe de comédiens. Enfin, il faudrait sans doute moduler cette description selon la nature, très diverse, du support : le compte rendu journalistique (de rythme, aujourd’hui, typiquement hebdomadaire, puisque même dans les quotidiens les rubriques culturelles paraissent en général une fois par semaine) est de réaction (en moyenne) plus rapide et d’orientation plus pragmatique que le compte rendu de revue, qui débarque souvent comme les carabiniers, plusieurs mois – voire, dans les revues universitaires, plusieurs années – après que l’ouvrage recensé a été confié à ce que Marx, je crois, appelait la « critique rongeuse des souris », ou à celle, plus expéditive, du pilon. En revanche, le compte rendu en revue peut être plus attentif, ou du moins plus détaillé, voire pointilleux (liste d’erreurs et de coquilles), que celui des journaux. Quant au compte rendu « médiatique » (radio, télévision), il ne figure guère ici qu’à titre de regret, car

l'espèce en semble bien en voie d'extinction au profit d'un autre exercice : l'interview de (ou entretien avec) l'auteur, qui doit sa faveur, je suppose, au fait qu'elle assure à cet auteur une promotion plus efficace (puisque ordinairement épurée, sauf penchant pervers pour l'autocritique, de toute appréciation négative), qu'elle dispense davantage le journaliste d'une lecture éventuellement fastidieuse, et qu'elle a plus de chance de plaire à l'auditeur, *a fortiori* au téléspectateur. Une conversation animée, avec un ou – mieux – plusieurs auteurs présents qui « passent bien », distrait davantage qu'un monologue sur une œuvre absente qui, par définition, ne « passe » ni bien ni mal : le propos des œuvres, on le sait peut-être, n'est pas exactement de *passer* (leur destin, c'est une autre affaire).

*

L'autre genre canonique est donc ce qu'on appelle couramment l'essai. Contrairement au compte rendu, cette forme n'est certes pas propre à la fonction critique, mais en revanche toute étude critique publiée en volume relève, explicitement ou implicitement, du genre de l'essai, même s'il s'agissait à l'origine d'un compte rendu en revue. Mais je devrais peut-être dire *des genres* de l'essai, car il en existe au moins deux : l'essai bref, critique ou non, qui ne se publie que sous forme de recueil pluriel, comme les *Essais* de Montaigne, ou, en fonction critique, *La Part du feu* de Blanchot, et l'essai étendu, capable d'occuper à lui seul un volume entier, comme l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke, ou, en fonction critique, le *Saint Genet* de Sartre. Ce critère de longueur est par définition graduel : certains recueils peuvent regrouper un nombre réduit d'essais d'ampleur moyenne, comme *Littérature et sensation* de Richard, qui en comporte quatre, sur Stendhal, Flaubert, Fromentin et les Goncourt. Mais cette distinction quantitative est sans grande importance. Quelle qu'en soit la taille, l'essai critique a pour objet canonique l'œuvre entier d'un auteur, et donc la personnalité individuelle de cet auteur, objet foncièrement psychologique par sa délimitation même ; mais ce peut être aussi – quoique plus rarement –, comme pour le compte rendu, une œuvre singulière : voyez le *S/Z* de Barthes, consacré à la seule *Sarrasine*, sans compter qu'écrire sur Montaigne, Saint-Simon ou Whitman, voire

Proust ou Musil, revient à peu près à parler d'une œuvre unique ; ou encore des fragments ou *détails* d'œuvres : voyez la *Mimésis* d'Auerbach ou les *Microlectures* de Richard ; ou au contraire quelque entité, historique et/ou générique, transcendante aux œuvres, aux auteurs, parfois aux genres : Lukács sur le roman, Rousset sur l'âge baroque, Rosen sur le style classique.

La fonction typique de l'essai critique n'est plus guère aujourd'hui l'appréciation, ou évaluation : la grande critique du XX^e siècle se garde même assez ostensiblement d'une attitude aujourd'hui tenue pour naïve, voire vulgaire, et qu'elle abandonne volontiers à la critique de compte rendu – sachant d'ailleurs que le seul fait de consacrer quelques pages ou dizaines de pages à une œuvre est un hommage implicite à son mérite, ou pour le moins à son intérêt. Sa fonction cardinale est donc de commentaire, soit un mixte, à doses variables et à vrai dire indiscernables, de description, d'interprétation et d'évaluation tacite. Sa relation temporelle à son objet est tout à fait indéterminée : je puis écrire demain une étude critique sur Boulez, sur Cézanne ou sur la *Chanson de Roland*. Cette indétermination tient au fait que le commentaire critique procède d'une relation en quelque sorte personnelle (Georges Poulet parlait d'*identification*) entre le critique et son objet, singulier ou générique, et donc que chacun peut, et doit, réinterpréter à sa manière et de son point de vue toute œuvre, récente ou ancienne, qui lui en inspire le désir. Si le compte rendu s'épuise et le plus souvent s'abolit instantanément dans sa fonction pratique transitoire, le commentaire est par nature infini, toujours à renouveler, dépourvu qu'il est (et se veut) de toute efficacité pratique mesurable.

Cette autonomie lui a valu, au moins depuis le XIX^e siècle, de se constituer en un genre littéraire à part entière – même lorsque son objet, lui, relève d'un autre art que la littérature ; et, comme presque tout genre littéraire, celui-ci, quoique de naissance récente, tend à se perpétuer indéfiniment, mais à vrai dire sans garantie d'éternité. Cette consécration distingue sans doute son sort de celui de la critique de compte rendu, mais on ne doit pas oublier le fait, déjà mentionné, que certains essais critiques ne sont rien d'autre que d'anciens comptes rendus recueillis en volume et promus de ce fait à un statut générique plus gratifiant, comme les *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve, dont le titre rappelle bien le mode originel de

publication, les *Réflexions* de Thibaudet ou certaines des *Situations* de Sartre ; ou, dans d'autres arts, les *Salons* de Diderot ou de Baudelaire, ou les chroniques de *Monsieur Croche*, de Claude Debussy.

*

J'ai dit pour quelles raisons la critique de compte rendu me semblait quelque peu menacée, entre autres, par la concurrence fatale de l'auto-commentaire d'auteur. Si cette menace venait à s'accomplir, ce mode de critique aurait simplement succombé, comme toute chose, à l'extinction de sa fonction propre. La critique de commentaire, quant à elle, n'est plutôt menacée, si elle l'est, que par son absence de fonction pratique, à moins que l'on ne considère comme telle son investissement (*publish or perish*) dans les procédures universitaires de qualification et de sélection. Si elle devait succomber à son tour, ce serait peut-être davantage par étouffement, sous le poids de ce qu'elle revendique parfois comme son « immanence » : une proximité à son objet qui la condamne à une forme de redondance, et bientôt de saturation. Benedetto Croce invitait un jour obligeamment les critiques à méditer cette interdiction affichée en Allemagne dans certaines salles de concert : *Das Mitsingen ist verboten*, Défense de fredonner – n'allez surtout pas lire *freudonner* – avec l'orchestre. Il n'est heureusement pas question ici d'interdire, mais sans doute devrions-nous plus souvent suivre la partition en silence, et laisser la musique s'interpréter elle-même, sans la couvrir de notre murmure. On définit parfois le discours critique comme « le plus court chemin entre deux citations ». Cette définition se veut sans doute désobligeante, mais, à tout prendre, la plus grande brièveté serait peut-être ici le mérite suprême.

*

Mais peut-on bien parler d'une critique immanente ? Le sens le plus correct – du moins le plus littéral – de cette expression serait sans doute : une critique de l'œuvre contenue dans l'œuvre même, comme la « justice immanente » est censée être contenue dans la

faute même, ou Dieu dans la Nature selon les philosophes panthéistes ; une telle situation ne relève d'ailleurs nullement d'une hypothèse fantaisiste : on peut bien rencontrer çà et là dans telle ou telle œuvre littéraire (le fait serait évidemment un peu plus difficile à trouver dans une œuvre plastique ou musicale), par exemple chez Balzac, chez Proust ou chez Gide, un auto-commentaire, plus ou moins direct, et plus ou moins pertinent, de cette œuvre inséré dans son texte par son propre auteur. En ce sens, donc, le terme « critique immanente » serait d'un emploi légitime, et d'une application claire, même si peut-être un peu simplette. Mais tel n'est pas le sens aujourd'hui reçu dans le champ de la réflexion métacritique, où il désigne, non pas une critique littéralement immanente à l'œuvre, mais une critique qui ne s'intéresse, ou veut ne s'intéresser, qu'à l'*immanence de l'œuvre* – c'est-à-dire à l'œuvre elle-même, débarassée de toutes considérations externes.

*

C'est dans le cours des années cinquante et soixante du siècle dernier, et particulièrement dans le champ spécifique des études littéraires, que l'on a commencé, en France, d'appeler *immanente* une critique qui – en rupture avec les partis pris supposés causalistes d'une tradition elle-même plus ou moins bien qualifiée de « positiviste », héritée (très diversement) de Sainte-Beuve, de Taine et de Lanson – voulait ou prétendait considérer les œuvres en elles-mêmes sans se soucier des circonstances, historiques ou personnelles, d'où ladite tradition les voyait procéder, et par lesquelles elle tentait de les expliquer. Notons au passage que l'emploi de ce qualificatif pour désigner ce type de critique n'a presque jamais entraîné, à une exception près que nous allons bientôt rencontrer, celui du qualificatif, logiquement antithétique, de *transcendante* pour désigner la critique de type historique ou biographique. La vulgate métacritique de cette période opposait plutôt ces deux relations à l'œuvre comme (pour le dire en des termes philosophiques bien reçus depuis Dilthey, et alors souvent invoqués dans tout le champ des « sciences humaines ») l'une *explicative* par la recherche de causes extérieures, l'autre *compréhensive* par la description, au plus l'interprétation, des seuls traits internes et de leurs rap-

ports réciproques – voyez par exemple le prière d’insérer de *L’Univers imaginaire de Mallarmé*¹ : « Cette énigme, cette fascination [qu’exerce son œuvre], Jean-Pierre Richard s’est proposé, non point de les *expliquer*, mais de les *comprendre*. » Ce n’est sans doute pas trahir l’intention de cet auteur que de lui faire appliquer ce propos à sa lecture de l’œuvre elle-même ; dans un article à peu près contemporain de la composition de son *Mallarmé*, il caractérise d’ailleurs en ces termes le « nouveau » courant critique auquel il se rattache implicitement : « Disons, si l’on veut, pour nous servir d’une distinction utile, que cette critique n’est plus explicative [comme la critique universitaire traditionnelle], mais compréhensive². » Il la qualifie un peu plus loin, en signalant que cette épithète est ici d’une application courante, de « phénoménologique ». De son côté, Leo Spitzer, décrivant, la même année, l’évolution qui l’avait conduit, d’une stylistique psychanalytique jugée après coup trop « sujette à ce qu’on appelle aujourd’hui en Amérique la *biographical fallacy* », vers l’étude des œuvres « en tant qu’*organismes poétiques en soi*, sans recours à la psychologie de l’auteur », ajoutait qu’il appellerait maintenant volontiers cette méthode « structuraliste³ ». Nous allons retrouver ces réseaux d’équivalence synonymique.

*

Comme on le sait depuis cette époque – à moins qu’on n’ait déjà commencé de l’oublier –, cette attitude dite « compréhensive » s’est investie avec le plus d’éclat dans les pratiques baptisées, en Angleterre et aux États-Unis, *New Criticism*, puis, en France, « nouvelle critique »⁴. Le premier en date de ces deux courants,

1. Éd. du Seuil, 1962.

2. « Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France », *Filología moderna*, Madrid, avril 1961, p. 2.

3. « Les études de style et les différents pays », in Stephen Ullman (éd.), *Langue et littérature*, Les Belles Lettres, 1961.

4. Il n’est pas facile, et sans doute pas très utile, de dater l’apparition – sans doute plutôt journalistique – de cette expression, à laquelle le pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, 1965, donnera tout son éclat polémique, sans compter l’effet de parallélisme avec le non moins *notorious* « nouveau roman », Barthes étant également impliqué dans les deux mouvements. Mais je note

illustré par la méthode dite de *close reading* – une expression apparemment ambiguë (*close* connotant à la fois la clôture de l’objet et l’attention scrupuleuse à ses détails) qui me semblerait assez correctement traduite en français par celle de « lecture immanente » –, s’attachait plutôt à des considérations *formelles*, particulièrement à propos de textes poétiques de langue anglaise. Le second, inauguré dans les années cinquante par les études de Georges Poulet, de Roland Barthes et de Jean-Pierre Richard, recherchait plutôt à ses débuts, en vers comme en prose, des constantes *thématiques*, de référence presque toujours psychologique. C’est dans un deuxième temps, sous l’influence méthodologique du structuralisme et (non sans retard) du formalisme russe des années vingt, que s’est manifesté, dans la même « nouvelle critique » française, un intérêt pour, justement, les structures formelles dites, entre autres, « langage poétique » ou « discours narratif ». D’où ces deux tendances distinctes, mais fort peu antagonistes, qualifiées depuis lors de critique *thématique* et de critique *formaliste*, ou *structurale*. Ce que ces deux tendances avaient en commun, c’est précisément le principe d’immanence que Barthes, sans employer encore ce terme, suggérait dès 1954 dans l’Avant-propos de son *Michelet par lui-même* :

Le lecteur ne trouvera dans ce petit livre, ni une histoire de la pensée de Michelet, ni une histoire de sa vie, encore moins une explication de l’une par l’autre.

Que l’œuvre de Michelet, comme tout objet de la critique, soit en définitive le produit d’une histoire, j’en suis bien convaincu. Mais

qu’elle figurait déjà, en position très stratégique, dans la Préface de Georges Poulet au *Littérature et sensation* de Jean-Pierre Richard – paru au Seuil en octobre 1954, soit quelques mois après le *Michelet* de Barthes –, spécifiquement appliquée au travail de Richard : « Une nouvelle critique naît, plus proche à la fois des sources génétiques et des réalités sensibles. Nouvelle critique, d’ailleurs, longuement préparée par l’effort critique des derniers vingt ans. » Les « sources génétiques » dont il s’agit ici n’ont évidemment rien à voir avec ce qui fait aujourd’hui l’objet de la « critique génétique » : il s’agit, je suppose, et sans grand souci d’« immanence », des données propres au vécu de l’auteur. Quant à l’« effort critique des derniers vingt ans », il est aussitôt illustré par les noms de Marcel Raymond et d’Albert Béguin. Poulet était sans doute, dans toute cette génération (dont il était d’ailleurs l’aîné), le plus consciemment fidèle à cette tradition critique de l’entre-deux-guerres (Rivière, Du Bos, Fernandez...) qu’il célébrera plus tard à maintes reprises.

il y a un ordre des tâches : il faut d'abord rendre à cet homme sa cohérence. Tel a été mon dessein : retrouver la structure d'une existence (je ne dis pas d'une vie), une thématique, si l'on veut, ou mieux encore : un réseau organisé d'obsessions. Viennent ensuite les critiques véritables, historiens ou psychanalystes (freudiens, bachelardiens ou existentiels), ceci n'est qu'une pré-critique : je n'ai cherché qu'à décrire une unité, et non à en explorer les racines dans l'histoire ou dans la biographie.

*

Texte véritablement fondateur : les deux premiers volumes des *Études sur le temps humain* de Georges Poulet sont un peu antérieurs, 1950 et 1952, mais ils ne comportaient pas un manifeste aussi explicite – auquel Poulet n'aurait d'ailleurs pas tout à fait souscrit –, prêchant seulement d'exemple ; les professions de foi, sous sa plume ou celle de Jean-Pierre Richard, viendront plus tard. J'ai dit « fondateur », mais je devrais peut-être plutôt dire « refondateur », pour rendre justice à un autre texte, sensiblement antérieur à notre période, et que nous rencontrerons un peu plus loin. Dans celui de Barthes, donc, on peut observer deux choses, évidemment indissociables. La première est qu'il présente ce *Michelet* comme un travail en quelque sorte préparatoire – nommé « pré-critique » – par rapport à ce qui, selon lui, devrait ultérieurement, « dans l'ordre des tâches », constituer l'effort de plus qualifiés que lui, à savoir « les critiques véritables, historiens ou psychanalystes », capables d'*expliquer* « l'histoire de la pensée de Michelet » par celle de sa vie, ou par une histoire plus vaste où elle plongerait ses « racines » et dont elle serait le « produit ». La deuxième remarque est que cette « pré-critique » se définit ici résolument comme recherche d'une *thématique*, et cette thématique comme une « cohérence », ou « mieux encore : un réseau organisé d'obsessions » ; autrement dit : se définit comme l'objet d'une lecture apparemment psychologisante, mais enfermée dans l'immanence d'un texte – de vastes dimensions, puisque, je le rappelle, extensif à l'ensemble de l'œuvre de Michelet, un ensemble défini, donc, par l'unité de son auteur. Le dernier chapitre, « Lecture de Michelet », présente d'ailleurs un véritable exposé méthodolo-

gique, qui s'ouvre sur la question : « À quoi reconnaît-on un thème chez Michelet ? » La réponse tient en trois principes : le thème micheletien est *itératif*, c'est-à-dire dispersé dans le texte, et indifférent à l'évolution de la pensée consciente de l'auteur ; il est *substantiel*, en tant qu'il « met en jeu une attitude de Michelet à l'égard de certaines qualités de la matière », fortement valorisées ou dévalorisées : « aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques » – c'est le point par lequel la critique thématique se rattache le plus étroitement, et dès sa naissance, à l'enquête bachelardienne, dont elle ne s'écartera jamais beaucoup¹ ; « enfin, le thème est *réductible* », en tant que pris dans « un réseau de thèmes, qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction. Une véritable algèbre se constitue, car chaque thème peut être donné sous une forme elliptique » (c'est-à-dire allusive et implicitement référée à l'ensemble du réseau). « Le discours de Michelet est un véritable cryptogramme, il y faut une grille, et cette grille, c'est la structure même de l'œuvre. Il s'ensuit qu'aucune lecture de Michelet n'est possible, si elle n'est totale : il faut se placer résolument à l'intérieur de la clôture. »

*

On le voit, ce que nous appelons aujourd'hui, presque indifféremment, critique « immanente » ou « thématique » (la seconde étant alors, dans l'horizon français, la seule version, si j'ose dire, *disponible* de la première ; on peut d'ailleurs noter qu'elle n'est pas ici qualifiée directement comme méthode critique, comme « critique thématique », mais indirectement, par son objet, qui est « la thématique » de l'œuvre considérée, c'est-à-dire le réseau de ses thèmes), cette critique qu'on ne tardera donc pas à dire « nouvelle » avance encore, en ce printemps 1954, sur des pattes de colombe. D'abord, parce qu'elle se présente comme dictée par les idiosyncrasies de son objet (ce n'est pas « le thème » en général qui est dit « itératif, subs-

1. L'ouvrage se clôt sur un « rappel des principaux thèmes cités », qui les répartit fermement en maléfiques (les thèmes « du Sec, du Vide et de l'Enflure, de l'Indécis ») et bénéfiques (« du Fécond et du Chaud »).

tantiel et réductible », mais simplement le thème michelétien, si bien qu'on pourrait, un peu naïvement, attribuer à l'objet Michelet plutôt qu'à son analyste Barthes la responsabilité de cette méthode, si une lecture autonome de son texte ne laissait apparaître la part d'investissement personnel du critique) : aucune extrapolation n'est envisagée, qui ne se révélera que par la suite, et non plus trop chez Barthes lui-même, dont les ouvrages critiques suivants (*Sur Racine, Sade, Fourier, Loyola* et surtout *S/Z*) relèveront d'une démarche sensiblement différente. Ensuite, comme nous l'avons déjà vu, parce qu'elle se veut un humble préambule méthodique à la critique proprement dite, qui reste définie, à distance respectueuse, par une visée encore légitimement explicative. Les raisons de cette modestie, qui n'a, je crois, rien d'affecté, tiennent peut-être au *background* barthésien d'alors, je devrais plutôt dire à la part qu'il en assume alors : freudien, bachelardien, sartrien – à l'exclusion apparente d'une autre part, marxiste (mais tendance Bertolt), ici pudiquement qualifiée d'*historienne*. Je n'ai pas à insister ici sur ces éventuels motifs personnels : je veux simplement marquer, en quelque sorte *a contrario*, la manière dont le préambule « pré-critique » de 1954 (restituer une « cohérence », « décrire une unité », en laissant à d'autres le soin d'en rechercher les causes) est devenu par la suite – mais, je crois, très vite – le propos essentiel de la critique dite « nouvelle ». Il ne sera donc bientôt plus question d'une « critique véritable » à visée explicative : par un renversement inattendu, ou du moins par une nouvelle répartition des « tâches », cette visée sera en quelque sorte déléguée à des disciplines extra-critiques, voire extra-littéraires, comme l'histoire, la sociologie ou la psychologie.

*

Un autre texte de Roland Barthes, postérieur au *Michelet* de presque une décennie, témoigne très clairement de ce renversement : sous le titre « Les deux critiques », il oppose la critique que Barthes favorise désormais à une critique « universitaire » de tradition plus ou moins fidèlement lansonienne, qui prétend expliquer l'œuvre par un « ailleurs » extérieur à elle (« autre œuvre antécédente », dans la critique des « sources », ou circonstance personnelle, dans la critique biographique – le « biographiste » implicite-

ment visé, à propos de Racine, étant ici Raymond Picard, qui allait le prendre assez mal), et même à la critique interprétative d'inspiration psychanalytique, alors illustrée (toujours à propos, entre autres, de Racine) par Charles Mauron ; interprétation également condamnée pour sa postulation de cet autre « ailleurs » de l'œuvre qui est l'inconscient (« l'enfance ») de l'auteur ; cette critique-là, dit Barthes, « continue à pratiquer une esthétique des motivations fondée tout entière sur le rapport d'extériorité : c'est parce que Racine était lui-même orphelin qu'il y a tant de pères dans son théâtre : la transcendance biographique est sauve... ». Voilà l'occurrence exceptionnelle, que j'annonçais plus haut, du mot *transcendance*. Il n'y a donc bien ici que deux critiques, et non trois, l'interprétation psychanalytique version Mauron rejoignant, ou se trouvant acceptée, de manière quelque peu compromettante – Barthes vient de mentionner la « consécration » de Mauron « par un doctorat particulièrement bien accueilli »¹ –, acceptée, donc, par la positiviste ou « lansonienne » au nom d'un même propos d'explication par des causes extérieures ou transcendantes : « En somme, poursuit Barthes, ce que la critique universitaire est disposée à admettre (peu à peu et après des résistances successives), c'est paradoxalement le principe même d'une critique d'interprétation, ou, si l'on préfère (bien que le mot fasse encore peur), d'une critique idéologique ; mais ce qu'elle refuse, c'est que cette interprétation et cette idéologie puissent décider de travailler dans un domaine purement intérieur à l'œuvre ; bref, ce qui est récusé, c'est *l'analyse immanente*². » Nous avons, je le rappelle, déjà rencontré l'opposition entre visées explicative et « compréhensive » (quasi-synonyme d'« immanente ») sous la plume de Jean-Pierre Richard, qui l'explicitait en 1961 en ces termes : « Alors que la critique universitaire avait tendance à remonter explicativement de l'homme à l'œuvre, comme d'une cause à un effet [...], nos critiques cherchent d'abord à pénétrer le sens de l'œuvre elle-même, et c'est à partir d'elle seule

1. Il s'agit de l'ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Corti, 1963.

2. Cet article, paru en 1963 dans *Modern Languages Notes*, repris en 1964 dans les *Essais critiques*, Éd. du Seuil, figure aujourd'hui dans les *Œuvres complètes*, Éd. du Seuil, t. I, 1993, p. 1552-1556. Les deux derniers mots sont en italiques dans le texte de Barthes.

qu'ils se permettront de revenir à son auteur¹. » Le terme d'*immanence*, que Richard n'employait pas encore ici, il l'appliquera un peu plus tard, en 1967, à la méthode de Charles Du Bos, et implicitement, je suppose, à la sienne propre : « L'œuvre ne saurait trouver hors d'elle-même ni les prémisses de son sens ni le principe de son ordre. La critique sera donc une activité pleinement immanente à l'œuvre...². » La même année 1967 voit l'expression *étude « immanente »* proposée, en concurrence avec celle d'*approche « structurale »*, par Jean Starobinski³.

*

Je reviens au texte de Roland Barthes. Son recours (un peu embarrassé) à l'adjectif *idéologique* pour qualifier ici l'interprétation freudienne peut surprendre aujourd'hui, mais il se trouve que Barthes avait, trois pages plus haut⁴, rangé cette dernière dans la catégorie plus vaste de la « critique idéologique », où il embarquait (sans employer encore cette locution) toute la « nouvelle critique », entre autres Lucien Goldmann, dont le *Dieu caché*⁵, d'inspiration marxiste – tendance Lukács –, avait fait lui aussi, et dès 1955, l'objet d'une soutenance en Sorbonne. Le rôle de ce critère institutionnel peut aujourd'hui sembler anecdotique ; mais il faut se rappeler combien vif était alors, dès avant la fameuse « querelle » *Barthes contre Picard*, et remontant en fait jusqu'à *Proust contre Sainte-Beuve* ou *Péguy contre Lanson*, le divorce entre l'Université et la critique indépendante, et combien vigilant était l'ostracisme de la première contre la seconde.

Il y a donc dans cet article de 1963 une sorte de dérive catégorielle : les « deux critiques » sont d'abord définies et opposées comme l'« universitaire », ou « positiviste », ou « lansonienne », d'un côté, l'« idéologique », de l'autre ; puis cette opposition se

1. « Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France », art. cité, p. 2 ; « remonter » est un peu fourvoyant : de la cause à l'effet, on dirait peut-être plus clairement « descendre ».

2. « La méthode critique de Charles Du Bos », *The Modern Language Review*, juillet 1967.

3. « La relation critique » [1967], in *La Relation critique*, Gallimard, 1970, p. 17-21.

4. *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1552.

5. Gallimard, 1955.

trouve implicitement relativisée. Relativisée d'abord parce que « le positivisme est lui aussi une idéologie comme les autres », même si, ou plutôt *a fortiori* puisqu'elle s'ignore comme telle ; dans un autre article, paru la même année¹, l'imputation se fait plus précise : « Le lansonisme est lui-même une idéologie [celle d'un déterminisme psychologique simpliste] [...] Ce ne sont pas ses partis pris que l'on peut reprocher au lansonisme, c'est de les taire, de les couvrir du drapé moral de la rigueur et de l'objectivité : l'idéologie est ici glissée, comme une marchandise de contrebande, dans les bagages du scientisme². » Opposition relativisée, donc, parce que le positivisme est une idéologie, et parce que ledit positivisme, comme institution universitaire, se montre capable d'accueillir, par voie de soutenance, certaines manifestations de la « critique idéologique », à condition que ces manifestations (Goldmann, Mauron, par exemple) témoignent elles-mêmes de cette démarche d'explication de l'œuvre par un « ailleurs » qui définit le « déterminisme » positiviste. Dès lors, la véritable opposition, la plus pertinente, en vient à se formuler comme opposition entre la démarche « transcendante » du positivisme explicatif et celle de l'« analyse immanente », purement descriptive, en quête d'une cohérence ou d'une unité qui ne se soucie d'aucun « ailleurs » extérieur au texte. Les « deux critiques » qui font l'objet de cet article sont donc finalement, et le plus justement, désignées, l'une comme la « transcendante » (y compris l'interprétative quand elle recourt à l'« ailleurs » de l'inconscient, ou de l'appartenance sociale), et l'autre comme l'« immanente » ; et, contrairement aux qualifications antérieures de l'Avant-propos du *Michelet*, c'est la seconde, et elle seule, qui mérite maintenant le terme de *critique*. La suite de l'article mettra bien des points sur bien des *i* :

« Ce qui est récusé [par le positivisme], disait donc Barthes, c'est *l'analyse immanente*. » Il va tenter aussitôt de justifier cette

1. « Qu'est-ce que la critique ? », *Times Literary Supplement*, 1963, repris in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1557-1561.

2. Où l'on voit que l'idéologie peut être, comme la langue d'Ésope, la meilleure et la pire des choses ; il serait un peu injuste de traduire cette ambivalence par : « la mienne est bonne, la tienne mauvaise » ; c'est plutôt : « l'idéologie consciente est bonne, l'inconsciente, et *a fortiori* la dissimulée, sont mauvaises », ce que contesterait d'ailleurs Marx, pour qui *toute* idéologie ignore ce qu'elle travestit.

notion, c'est-à-dire surtout cet adjectif, en décrivant la pratique critique à laquelle il s'applique, mais toujours, selon le propos constamment polémique de ce texte, comme indirectement et *a contrario*, à travers le refus que lui oppose l'Université positiviste, et comme à la lumière de ce refus. Je reprends donc sa lecture :

Ce qui est récusé, c'est *l'analyse immanente* : tout est acceptable [pour l'Université], pourvu que l'œuvre puisse être mise en rapport avec *autre chose* qu'elle-même, c'est-à-dire autre chose que la littérature : l'histoire (même si elle devient marxiste), la psychologie (même si elle se fait psychanalytique), ces *ailleurs* de l'œuvre seront peu à peu admis ; ce qui ne le sera pas [et que valorise évidemment Barthes], c'est un travail qui s'installe *dans* l'œuvre et ne pose son rapport au monde qu'après l'avoir entièrement décrite de l'intérieur, dans ses fonctions, ou, comme on dit aujourd'hui, dans sa structure ; ce qui est rejeté, c'est donc en gros la critique phénoménologique (qui *explicite* l'œuvre au lieu de *expliquer*), la critique thématique (qui reconstitue les métaphores intérieures de l'œuvre) et la critique structurale (qui tient l'œuvre pour un système de fonctions). Pourquoi ce refus de l'immanence (dont le principe est d'ailleurs souvent mal compris) ?

J'avoue ne pas percevoir clairement si la relative entre parenthèses a pour antécédent l'immanence ou son refus (plutôt le second, j'imagine), mais, en tout cas, suit un paragraphe final où Barthes tente d'exposer les raisons, implicitement données pour légitimes, de ce refus : raisons en quelque sorte pratiques et liées à la fonction didactique et docimologique de l'institution universitaire, à qui le positivisme (je cite de nouveau) « fournit l'obligation d'un savoir vaste, difficile, patient ; la critique immanente – du moins lui semble-t-il [à l'Université] – ne demande, devant l'œuvre, qu'un pouvoir d'*étonnement*, difficilement mesurable : on comprend qu'elle [toujours l'Université] hésite à convertir ses exigences ». L'effort de « compréhension », pour le coup, est plutôt généreux de la part de Barthes, dans le contexte encore une fois polémique de cet article : l'attachement crispé, et manifeste, de l'Université d'alors à l'érudition factuelle tiendrait selon Barthes à la nécessité professionnelle, et quasi déontologique, où

