

POÉTIQUE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE
De la critique comme littérature

FLORIAN PENNANECH

POÉTIQUE
DE LA CRITIQUE
LITTÉRAIRE

De la critique comme littérature

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

ÉDITIONS DU SEUIL
57, rue Gaston-Tessier, Paris XIX^e

CE LIVRE EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
FONDÉE PAR GÉRARD GENETTE ET TZVETAN TODOROV

ISBN 978-2-02-139973-8

© Éditions du Seuil, mai 2019

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

Pour Maéva

Avant-propos

Innombrables sont les poétiques du roman, de la nouvelle, de l'épopée, de la comédie, de la tragédie, du drame, de la farce, de la fable, du sonnet, de l'autobiographie, de l'essai, de la fiction, de la non-fiction, du vers, de la prose, de la narration, de la description, du discours historique, du discours argumentatif, de l'épistolaire... Mais rares sont les poétiques de la critique littéraire¹.

Non pas que la théorie littéraire ne se soit jamais occupée de la critique. Au contraire, elle s'en est peut-être même un peu trop occupée, notamment depuis le siècle dernier. Les réflexions théoriques sur « l'auteur », « le lecteur » ou encore les liens entre « littérature et réalité », par exemple, ont souvent été, et sont encore, des réflexions sur ce qu'il est licite ou non de faire dans un commentaire de critique littéraire. En l'espèce, il ne s'est agi, et ne s'agit encore, que de condamner ou de justifier le recours à l'intention dudit auteur ou à sa biographie, d'affirmer ou de récuser les droits et devoirs dudit lecteur – c'est-à-dire en vérité du critique, à l'exclusion de tout autre type de lecteur –, ou encore de fonder en raison l'étude du contexte ou la recherche érudite sur ladite « réalité » à laquelle l'œuvre est censée « renvoyer », comme on dit.

1. Je remercie Arnaud Welfringer et Sophie Rabau pour leur contribution inestimable à ce livre.

Très souvent, trop souvent à mon goût, la théorie littéraire n'est qu'une métacritique normative, fournissant une épistémologie *ad hoc* pour la pratique du commentaire critique, lui-même rarement soumis à l'examen à partir d'autres points de vue que le point de vue épistémologique. Il en découle, d'une part, une indifférence, sinon un aveuglement, à un ensemble de phénomènes qui, n'étant pas concernés par le commentaire, sont tout bonnement ignorés et, d'autre part, un ensemble de présupposés dont la persistance n'est due qu'au fait que la plupart des théoriciens sont aussi, et d'abord, des critiques – qu'on songe au mouvement, considéré comme l'un des principaux courants « théoriques » du siècle dernier, le *New Criticism*, dont le nom dit tout.

Telle n'est donc pas l'ambition du présent ouvrage qui entend proposer une poétique du discours critique. J'appelle ici « poétique » la discipline qui a vocation à s'attacher aux catégories générales qui transcendent les œuvres, les auteurs, les époques. J'appelle « critique » la discipline qui, elle, envisage les œuvres dans leur singularité, leur individualité, voire leur originalité. En définissant ainsi critique et poétique, j'introduis inévitablement un conflit entre ma démarche et mon objet. La critique, au moins de nos jours, prétend s'attacher à la particularité de son objet, or la poétique de la critique va montrer comment le discours critique s'élabore toujours à partir des mêmes opérations générales. La critique se veut individualisante, or sa poétique sera généralisante, sinon universalisante. Ce conflit donnera donc peut-être à penser que j'écris pour la poétique, contre la critique – qu'il soit dit une fois pour toutes que tel n'est pas le cas.

Je me propose donc d'étudier les procédés d'écriture qu'un texte critique est susceptible de mettre en œuvre, autrement dit les « possibles » du discours critique, comme le font les poétiques du roman, de la tragédie, de l'épopée, etc. Or une telle démarche ne semble pas aller de soi, et cela, me semble-t-il, pour plusieurs raisons.

La première raison réside dans l'idée reçue, d'autant mieux enracinée qu'on ne cherche jamais à la justifier, parmi ceux qui

sont habilités à dire ce qu'est la littérature, que la critique n'en est pas. De nos jours et sous nos latitudes, écrivains, universitaires, journalistes, entre autres, s'accordent généralement sur ce point. Parce que la critique est un discours « sur » la littérature, elle n'est pas « de » la littérature, telle est à peu près la logique, si l'on peut appeler cela ainsi, qui préside à ce préjugé.

S'ensuit l'ensemble des figures stéréotypées du critique : humble serviteur dont le rôle se borne à éclairer modestement l'œuvre, parasite qui n'existe qu'à l'ombre de l'auteur qu'il jalouse, ou encore écrivain raté, incapable d'égaliser celui qu'il censure... S'intéresser à la critique, donc, ce serait s'éloigner de la vraie littérature, s'enfermer dans un jeu de miroirs stérile, perdre le contact « direct » et « rafraîchissant » avec l'œuvre dans sa pure présence, s'adonner au babil infini des seconds couteaux – c'est en général à cet endroit qu'intervient, mécaniquement, telle citation de Montaigne où il est question d'interprétations, de livres, et de s'entre-gloser.

Proposer une poétique de la critique, c'est-à-dire une étude qui s'intéresse, selon l'inusable formule de Jakobson, à la « littérarité » de la critique, c'est donc admettre que l'on puisse traiter la critique comme de la littérature, ce qui ne va pas de soi, de nos jours et sous nos latitudes. La littérarité de la critique est, selon l'expression de Gérard Genette, « conditionnelle » : elle dépend d'une décision de l'auteur ou du lecteur, qui elle-même dépend de décisions qui ont été prises au préalable par la culture dans laquelle il baigne à un moment donné et en un lieu donné.

Celui qui veut écrire une poétique de la critique pourrait donc se contenter d'arguer de la relativité historique et culturelle du cliché selon lequel la critique n'est pas de la littérature. Mais il est difficile de se défaire du sentiment singulier selon lequel la littérarité de la critique est, pour nos semblables et contemporains, encore plus conditionnelle que celle d'autres formes et genres, tels que l'essai ou le discours historique. On admettra plus facilement, je crois, que les *Essais* de Montaigne, les *Pensées* de Pascal ou *La Sorcière* de Michelet sont de la littérature qu'on ne le fera

pour, disons, les *Éléments de littérature* de Marmontel ou le *Gustave Flaubert* de Thibaudet.

À ce sentiment tout subjectif, on objectera sans doute quelques contre-exemples bien sentis : et la critique de *Mme Bovary* par Baudelaire ? et celle de *Sylvie* par Proust ? et *De la littérature* de Mme de Staël ? et le *Racine et Shakespeare* de Stendhal ? et la critique de Barthes et Blanchot ?

J'aurais tendance à dire que tous ces exemples confirment la règle générale : on admet volontiers qu'un texte de critique est de la littérature, à partir du moment où son auteur a, par ailleurs, été reconnu et légitimé dans son statut d'écrivain en pratiquant des genres à la littérarité constitutive – Stendhal est « d'abord » romancier, Baudelaire « d'abord » poète –, ou en tout cas moins conditionnelle – Barthes et Blanchot sont « d'abord » essayistes. Il y a là comme un étrange transfert de littérarité entre les différents genres qui, pour difficilement justifiable qu'il soit, n'en est pas moins extrêmement répandu.

Le critique spécialisé, celui qui n'a rien fait d'autre, est pour sa part relégué dans les limbes de la non-littérarité. Le *Baudelaire* de Sartre est de la littérature, le *Baudelaire* de Blin, non. Il n'y a finalement que peu d'exemples d'auteurs « d'abord » critiques auxquels on reconnaît le statut d'écrivain sans trop d'ambages, comme on le fait pour Sainte-Beuve (et encore). Seul, donc, est accepté comme littérature ce que Thibaudet et quelques autres nomment la « critique de créateurs », pour la distinguer de la critique des non-créateurs, sans considérer une seule seconde que la critique elle-même puisse être création, ou que le partage même entre critique et création puisse être discuté.

En tout état de cause, rien ne semble justifier cette exclusion de la critique hors du champ de la littérature. Pourtant, il semble que cette résistance à l'y inclure soit aussi bien le fait des auteurs de textes critiques que de leurs lecteurs.

Si l'on se penche du côté des auteurs (des auteurs de critiques, s'entend), mettons cela sur le compte d'une certaine modestie : dans la définition commune de la littérature intervient aussi, sou-

vent, le critère de la valeur. Pour ceux qui estiment que ne peut être qualifiée de littérature que la « vraie » littérature, les œuvres « importantes » et les « grands » écrivains, en effet, un critique qui se dirait auteur aurait l'air passablement prétentieux. Mais il semble qu'on tombe là dans un cercle dont on ne sait trop comment sortir : au nom de quoi, en général, ne reconnaît-on qu'une moindre valeur aux textes critiques ? Parce qu'ils ne font que commenter d'autres textes, que vivre aux dépens des créations d'autrui, et ainsi de suite – bref, parce qu'ils sont des textes critiques.

Si l'on se penche du côté des lecteurs (des lecteurs de critiques, car il s'en trouve), on doit à présent en venir à un autre type de raisons. Qui, en effet, lit la critique ? En droit, tout le monde. Bien entendu, ce « tout le monde » varie selon les époques : tantôt les érudits, grammairiens antiques, clercs médiévaux, philologues humanistes, tantôt le grand public, lecteurs de la presse à grand tirage ou des revues spécialisées, étudiants en lettres, ou toute personne lisant la préface ou les notes de bas de page du livre de poche qu'il vient d'acheter, ou les commentaires en ligne des consommateurs qui viennent de l'acquérir.

Mais qui, parmi ceux qui lisent de la critique, est aussi en position d'en faire la poétique ? En droit, tout le monde, mais dans les faits, il s'agit évidemment des savants, de ceux dont le métier est de connaître et commenter des textes, de ceux qui appartiennent à ce que Thibaudet appelait la « critique des professeurs ».

Or, le commentateur professionnel, le professeur de littérature, lit de la critique pour en tirer une « vérité » sur l'œuvre qui l'intéresse. Le spécialiste de l'œuvre de Racine lit la critique racinienne pour en tirer une meilleure connaissance de Racine : le texte critique lui-même ne l'intéresse guère, les livres sur Racine se succèdent au fil du temps et se substituent les uns aux autres, la critique savante établit un savoir précaire et provisoire, elle est destinée à tomber tôt ou tard dans l'oubli. On rejoint ici le cliché du rôle ancillaire de la critique et le motif de l'effacement du texte critique au profit de son objet.

Le spécialiste de Racine, en outre, écrit lui-même sur Racine. La conséquence est immédiate : si la critique est de la littérature, alors il est lui-même auteur. Il devrait donc, en bonne logique, remercier celui qui entreprend de faire une poétique de la critique, qui lui reconnaît ce statut. Ce n'est pourtant pas ce qui se passe, et pour cause : élaborer une poétique de la critique, s'intéresser à la littérarité de la critique, à la façon dont elle s'écrit, aux procédures qu'elle utilise, suppose de suspendre la question de la validité du discours critique. Or ce qui intéresse le spécialiste de Racine, c'est de savoir si le discours critique qu'il lit est « vrai » ou « faux », de retenir ce qui est « vrai », et de s'en servir pour pouvoir produire son propre discours, qu'il veut, lui également, aussi « vrai » que possible. Les discours généraux sur la critique ne l'intéressent pas, sauf à la limite une épistémologie de la critique (on y revient) qui lui permettrait de reconnaître des méthodes permettant d'aboutir au vrai.

La poétique de la critique se place de fait dans un tout autre espace de pensée. Elle n'a pas vocation à émettre des jugements sur la validité de tel ou tel commentaire, de telle ou telle démarche. Ce que je propose dans cet ouvrage, c'est de faire une typologie des opérations par lesquelles un texte en commente un autre, de montrer par quels procédés un commentaire critique s'écrit à partir d'un autre, ou plus exactement en invente un autre à partir duquel il affirme s'écrire. L'expression *poétique de la critique*, que j'emploie, est donc légèrement mensongère, puisqu'en réalité je ne m'intéresse au sein de la critique qu'au commentaire, ou pour mieux dire à la « métatextualité ». Il est vrai que la différence peut paraître négligeable, mais on sait que certains textes s'auto-désignent comme « critiques » alors qu'ils ne relèvent pas du commentaire (comme lorsque Proust qualifie ses pastiches de « critique en action »).

Précisons en outre que lorsque je parle de discours critique, en réalité, je ne désigne pas nécessairement un discours qui se trouverait dans un ouvrage relevant de ce qui est institutionnellement reconnu comme « de la critique », écrit par une personne qui serait

institutionnellement reconnue comme « un ou une critique » – ainsi lorsque, dans les librairies, on trouve d’un côté « les auteurs », et de l’autre « les critiques ». En effet, un auteur ou une autrice peut tout à fait critiquer sa propre œuvre, de même qu’on peut très bien trouver à l’intérieur même d’un texte une réflexion sur lui-même : à vrai, dire, il y a critique dès lors qu’un texte fait l’objet d’une *désignation* (« ce texte que vous êtes en train de lire », « ce texte que j’ai écrit il y a vingt ans », « ce texte qui vient d’être publié », « ce texte qui appartient à notre patrimoine national »...), par qui que ce soit et où que ce soit.

On ne trouvera donc pas ici une épistémologie de la critique. Disons le mot qui fâche : je m’efforcerai, autant que faire se peut, de m’en tenir à un relativisme de bon aloi. Je n’aurai pas d’opinion sur les œuvres commentées, ni sur les méthodes utilisées ni sur les résultats obtenus, par les critiques que je mentionnerai. Ce relativisme sera un relativisme heuristique : il m’aidera à trouver dans les textes critiques des procédés et des techniques qui m’auraient peut-être échappé si je n’étais pas astreint à cette discipline. Car le relativisme est bien une discipline, qui oblige à résister aux pulsions évaluatives qui surviennent inévitablement. Le relativisme n’est pas, comme on le dit souvent, une position paresseuse et confortable : bien au contraire, c’est une ascèse qui demande une vigilance de tout instant. Je ne prétends pas y être arrivé ; je suis même assez d’accord avec l’idée selon laquelle un relativisme intégral est tout bonnement impossible. Disons donc qu’il s’agira là, très exactement, d’un idéal régulateur.

Je considérerai toute propriété qui pourrait être conférée à un texte uniquement comme le résultat d’un énoncé métatextuel. Dans cette perspective, on supposera qu’il n’existe aucun texte « fragmentaire », mais uniquement des processus de « fragmentation », aucune « unité » du texte, mais uniquement des processus d’« unification », et ainsi de suite. Être unifié, c’est recevoir la propriété « unifié » : voilà pourquoi je peux appeler « unification » le procédé qui en toute rigueur devrait s’appeler « prédication d’unité ». Autrement dit, je ne ferai aucune hypothèse sur le

« texte » à l'état antéprédicatif – formule qui soulève quantité de questions épistémologiques, gnoséologiques, phénoménologiques, que j'abandonne volontiers à qui de droit –, mais uniquement des hypothèses sur les processus de *textualisation*.

Certes, me dira-t-on, mais si vous vous abstenez de toute hypothèse sur les textes critiqués, vous n'en commentez pas moins les textes critiques eux-mêmes. En effet, un ouvrage de poétique comporte en général deux parties distinctes, quoique le plus souvent mêlées : d'une part, la partie proprement poéticienne, c'est-à-dire l'analyse générale des formes et des procédés ; d'autre part, la partie plus proprement critique, où les analyses générales sont illustrées à l'aide d'exemples particuliers. Aristote, dans sa *Poétique*, propose ainsi des analyses générales sur l'épopée et la tragédie, et les illustre à l'aide d'exemples, pris chez Homère ou Sophocle. De la même façon, une poétique de la critique devra proposer des analyses générales sur la critique : elle donnera des noms à diverses procédures et formalisera leur fonctionnement dans le texte critique en général. Mais ensuite, elle devra prendre un exemple, disons *L'Espace littéraire* de Blanchot ou *Port-Royal* de Sainte-Beuve, et sera conduite, à son tour, à utiliser ces mêmes procédures pour commenter ces textes. Je serai donc amené, dans les pages qui suivent, à mentionner des textes, à commenter des citations, à classer des occurrences, à proposer des rapprochements, à souligner et à mettre en rapport certains aspects des textes critiques que je choisirai comme exemples : autant d'opérations qui sont effectivement celles de la critique.

Tant que l'on fait la poétique d'un autre genre, ce phénomène de redoublement spéculaire ne se produit pas : on fait la poétique de la tragédie ou du récit, puis on fait la critique de textes tragiques ou narratifs. En revanche, si l'on fait la poétique de la critique, on doit ensuite faire de la critique de la critique. C'est un peu comme si Aristote alternait la poétique de la tragédie avec d'authentiques morceaux de tragédies ayant pour héros un tragédien ou une tragédienne, et Genette la narratologie avec de véritables fragments de récits dont les personnages seraient tous romanciers ou roman-

cières. La poétique de la critique est sans doute la seule à mettre ainsi en œuvre dans ses exemples les procédés qu'elle théorise.

Pour éviter ce phénomène (si tant est qu'on veuille l'éviter), une solution simple, et qui aurait ma faveur, consisterait à ne proposer ici qu'une typologie des procédés de la critique, sans la moindre illustration. On se passerait tout simplement d'exemples – mais je crains que, ce faisant, on ne soit aussi voué à se passer de lecteurs.

On peut donc se contenter de souligner que suspendre la question de la validité des commentaires ne signifie pas du tout la nier, mais simplement la mettre entre parenthèses. Lorsque, après avoir étudié la fragmentation en général, je fragmenterai un texte critique, le lecteur aura peut-être la réaction de s'interroger sur l'opération de fragmentation à laquelle je recours moi-même. Sans être invalidée, l'opération en sera comme défamiliarisée, on la considérera d'un point de vue un peu différent, ce qui ne peut être qu'une bonne nouvelle : si le présent travail a pour effet de donner à nos pratiques de commentaire les plus habituelles, à nos procédures critiques les plus quotidiennes, un peu d'inquiétante étrangeté, ce sera un dégât collatéral dont je m'accommoderai volontiers. Il y a peut-être, en outre, un argument positif à prendre ici en compte : quand je recourrai à un exemple, l'exemple sera à la fois le texte critique et ma façon de le critiquer. Soit deux exemples pour le prix d'un : de quoi se plaint-on ?

Reste à se poser la question : ayant défini le commentaire, et plus libéralement la critique, comment définir la critique « littéraire », qui sera mon objet ? Cela présuppose une définition de la littérature, objet marqué d'une trop grande relativité historique et culturelle (on me pardonnera de réitérer cette platitude) pour pouvoir s'attacher à un critère particulier. La solution de facilité consisterait à retenir des critères traditionnels de littérarité, à dire par exemple que la critique littéraire est celle qui s'attache à des textes de fiction, ou bien que la critique est littéraire dès lors qu'elle s'intéresse de façon significative à la forme des textes qu'elle commente. Mais dans les deux cas, la définition retenue présuppose une certaine conception de la littérature.

De fait, puisque j'exclus spontanément de mon champ certains commentaires, par exemple philosophiques ou bibliques, la question se pose : comment distinguer, disons, le commentaire de Parménide par Proclus et le commentaire d'Homère par Aristarque ? Ou le commentaire (philosophique) de Montaigne par Pascal et le commentaire (littéraire) du même Montaigne par Thibaudet ? Ou le commentaire (philosophique) de Mallarmé par Rancière et le commentaire (littéraire) du même Mallarmé par Jean-Pierre Richard ? Ou, pour prendre les choses dans l'autre sens, le commentaire de Virgile dans les *Saturnales* de Macrobe et le commentaire au *Songe de Scipion* du même Macrobe ?

Si l'on part du principe qu'aucun texte n'est littéraire en soi, mais que tout texte est en droit littérisable, tout critère supposant une propriété inhérente au « texte de départ » sera évidemment nul et non avenu. Il faut donc se tourner vers le « texte d'arrivée », autrement dit le texte critique : on ne peut définir la critique littéraire que comme celle qui, précisément, confère à son objet le statut de littérature. On devrait donc plus justement parler non de « critique littéraire », mais de « critique littérisante », puisque c'est elle qui donne au texte premier son statut de texte « littéraire » (c'est elle aussi, du reste, qui lui donne son statut de texte « premier » et même, d'ailleurs, son statut de « texte »...) – étant entendu que la critique littéraire peut aussi être délittérisante (« ceci n'est pas de la littérature »), mais cela revient au même : il s'agit d'une critique capable d'affirmer ou de nier la littérité de son objet.

Ainsi les premières opérations accomplies *a priori* par un commentaire relevant de la critique littéraire, du fait de son existence même et avant toute autre, sont-elles la *textualisation* et la *littérisation* de son objet. Quant aux suivantes...

Chapitre I

Prédication

Commenter, c'est prédiquer : telle est la définition minimale, discutable comme toute définition, qui me servira ici de point de départ. Reste à savoir exactement ce que l'on prédique et à quoi on le prédique. Ce sera l'objet de ce premier chapitre, qui analysera au sein de la relation prédicative l'objet de la prédication et les prédicats eux-mêmes.

RELATION PRÉDICATIVE

Comment désigner l'objet que la critique se donne – c'est-à-dire : se fabrique ? Partons du plus évident : un texte, ce sont des mots. Et encore : sur les rayons de la bibliothèque de Babel, des volumes entiers sont constitués de combinaisons aléatoires de lettres, qui ne forment pas des mots. La bibliothèque de Babel, qui ne comporte que des livres écrits à partir des lettres de l'alphabet latin, ne constitue d'ailleurs elle-même qu'une partie d'une encore plus vaste bibliothèque comportant toutes les combinaisons des autres alphabets, des syllabaires, des logogrammes et autres systèmes d'écriture encore inconnus de nous, sans compter les livres qui mélangent plusieurs systèmes – cette bibliothèque, dont la bibliothèque de Babel ne constitue en fait qu'une seule salle de lecture, contient ainsi tous les livres possibles écrits non seulement dans toutes les langues, mais encore selon tous les codes possibles, et aussi un nombre infini d'enregistrements de textes

énoncés selon des codes oraux dépourvus de codes écrits. Pourquoi refuserait-on à ces divers assemblages le statut de texte ?

Acceptons néanmoins de faire quelques concessions à l'usage. Des mots (et souvent, aussi, un peu de ponctuation), donc, mais comment nommer à son tour la réunion de ces mots en un seul objet ? Si l'on dit « groupe » de mots, « ensemble » de mots, « séquence » de mots, on voit bien que l'on présuppose déjà une certaine organisation, un certain modèle d'intelligibilité, qui impose d'emblée l'idée d'une certaine unité, d'une certaine homogénéité. Or, précisément, l'une des opérations possibles des textes critiques est de construire l'unité de leur objet, unité qui se donne comme résultat de la démarche critique alors qu'elle en est le présupposé.


À l'inverse, si je dis que le texte n'est qu'un chaos, une poussière de mots, un assemblage d'énoncés, on voit bien que j'insiste sur la diversité, l'hétérogénéité, ce qui n'est jamais qu'un autre modèle d'intelligibilité. Or, précisément, l'une des opérations possibles des textes critiques est de construire la diversité de leur objet, diversité qui se donne elle aussi comme résultat de la démarche critique alors qu'elle en est le présupposé.

Il y a ainsi ce que j'appellerais des figures du texte, dont l'unité ou la diversité ne sont que deux exemples. Un texte, ce serait donc un artefact linguistique, qui n'est en soi ni unifié ni divisé, mais qui peut faire l'objet de procédures d'unification ou de division.

Comment désigner à son tour cet autre objet que la critique constitue, à savoir le commentaire ? Là aussi, il s'agit de mots. Et encore. Il peut s'agir de signaux graphiques, comme ceux qu'inventa ou reprit Aristarque de Samothrace : l'obèle ÷ (*ὀβελός*), qui indique un passage douteux, la diplè > (*διπλή*), qui attire l'attention sur un passage, la diplè pointée >: (*διπλήπερισπυμέν*), qui indique un désaccord entre Aristarque et son collègue Zénodote, l'astérisque ✕ (*ἀστερίσκος*), qui indique que le vers est répété ailleurs, l'antisigma Ϸ (*ἀντίσιγμα*), qui signale que des vers ont été déplacés ou inversés, et ainsi de suite.

Ces signes critiques constituent par eux-mêmes des commentaires. Toutefois, tout dans ce que les philologues peuvent ajouter à un texte n'en relève pas. J'évoquerai ici pour ne plus avoir à y revenir tout ce qui relève de l'établissement des textes, autrement dit la « critique textuelle », à quoi se consacra principalement Zénodote d'Éphèse, le premier grammairien à la tête de la bibliothèque d'Alexandrie, tout comme son successeur Apollonios de Rhodes.

Établir un texte, par exemple en supprimant un vers décrété apocryphe, ce n'est pas commenter, mais produire une autre version du texte. Zénodote et Apollonios ont donc produit des hypertextes (des réécritures) à partir des textes qu'ils avaient ; bien sûr, dans leur esprit, ce qu'ils produisaient, c'était évidemment le texte « véritable », dont la version corrompue constituait pour eux une réécriture fautive. Mais on admettra que cela revient au même, au présupposé positiviste près. Un tel procédé n'était guère différent des autres procédés inventés ou sophistiqués, dit-on, par Aristophane de Byzance, la colométrie, la ponctuation, ou encore l'accentuation. Là encore, le texte est transformé mais non pas commenté. En revanche, lorsque l'on utilise les signes inventés par Aristarque de Samothrace qui indiquent qu'un vers doit être considéré comme douteux, et que l'on place ce signe sur un manuscrit à côté du vers, il y a là un véritable commentaire, qui consiste à dire : « ce vers doit être supprimé » (où nous retrouvons les deux éléments primordiaux du commentaire critique, désignation et prédication).

Ces signes graphiques sont loin d'être exceptionnels, et la pratique du dessin marginal semble au contraire l'une des formes les plus répandues du commentaire : qu'on pense notamment à la manicule, cette petite main tendant son index () pour indiquer un élément jugé digne d'attention, qui orne quantité de manuscrits au Moyen Âge et à la Renaissance. Du reste, un véritable geste, dans la vie courante, y compris pour ceux qui ne parlent pas la langue des signes, peut nous permettre de signifier notre approbation, ou notre désapprobation, vis-à-vis d'une œuvre.

Jules Lemaître rêve même dans ses *Impressions de théâtre* d'une critique gestuelle :

[Q]ue ne puis-je mimer silencieusement ce feuilleton au lieu de l'écrire ! Comme cela serait moins long, plus direct, plus clair ! et comme cela simplifierait ma besogne ! Les yeux fixes, les traits tendus, traversé parfois d'un frisson, et pourtant une flamme de plaisir dans les yeux, je donnerais tous les signes de cette « douce terreur » et de cette « pitié charmante » dont parle Boileau. Puis je frapperais mes deux mains l'une contre l'autre pendant quelques secondes ; puis, haussant mes sourcils, je hocherais la tête lentement quatre ou cinq fois de suite ; enfin, j'avancerais les lèvres en les arrondissant, j'en rapprocherais les doigts allongés de ma main droite, et j'y ferais claquer un baiser rapide. Et vous comprendriez tout de suite que *Colombine pardonnée* m'a beaucoup plu, et qu'elle m'inspire beaucoup d'admiration.

La manicule vient ainsi compenser l'impossibilité de cette critique gestuelle. Cette représentation iconique d'un geste d'ostension constitue une prédication minimale : ce passage, nous dit la manicule, est à commenter. C'est parce qu'elle désigne un passage du texte comme important qu'elle comporte une dimension métatextuelle, à la différence des signes qui n'ont qu'un rôle de séquençage, quand ce n'est pas d'ornement, comme le pied-de-mouche ou le fleuron. Si de nos jours l'usage de la manicule s'est hélas perdu, un simple trait de crayon, dans la marge d'un ouvrage, ou bien un surlignage, directement sur le texte, fera par exemple office de commentaire, en détachant un passage important et en signifiant cette importance.

Les signes graphiques sont de fait régulièrement sollicités pour exprimer un jugement de valeur. Bien entendu, dire qu'un passage est important ou digne d'attention est déjà une forme de jugement : la manicule désigne, sélectionne et valorise. Le pouce levé des internautes sur Facebook, signifiant « J'aime », auquel on peut désormais préférer un cœur pour signifier « J'adore », ou

