

Roland Barthes

Critique et vérité

Éditions du Seuil

ISBN 978-2-02-106952-5

© Éditions du Seuil, 1966 et novembre 2002 pour la présente édition tirée des *Œuvres complètes II*.

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 425 et suivants du Code pénal.

www.seuil.com

Ce qu'on appelle « nouvelle critique » ne date pas d'aujourd'hui. Dès la Libération (ce qui était normal), une certaine révision de notre littérature classique a été entreprise au contact de philosophies nouvelles, par des critiques fort différents et au gré de monographies diverses qui ont fini par couvrir l'ensemble de nos auteurs, de Montaigne à Proust. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir *ce qu'il peut en faire* : ce sont là, ce devraient être des procédures régulières d'évaluation.

Or voici que l'on vient brusquement d'accuser ce mouvement d'imposture¹, lançant contre ses œuvres (ou du moins certaines d'entre elles) les interdictions qui définissent d'ordinaire, par répulsion, toute avant-garde : on découvre qu'elles sont vides intellectuellement, sophistiquées verbalement, dangereuses moralement et qu'elles ne doivent leur succès qu'au snobisme. L'étonnant est que ce procès vienne si tard. Pourquoi aujourd'hui ? S'agit-il d'une réaction insignifiante ? du retour offensif d'un certain obscurantisme ? ou, au contraire, de la première résistance à des formes neuves de discours, qui se préparent et ont été pressenties ?

Ce qui frappe, dans les attaques lancées récemment contre la nouvelle critique, c'est leur caractère immédiatement et comme naturellement collectif². Quelque chose de primitif et de nu s'est mis à bouger là-dedans. On aurait cru assister à quelque rite d'ex-

1. R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, collection « Libertés », 1965, 149 p. – Les attaques de Raymond Picard portent principalement contre *Sur Racine* (Seuil, 1965).

2. Un certain groupe de chroniqueurs a apporté au libelle de R. Picard un soutien sans examen, sans nuances et sans partage. Donnons ce tableau d'honneur de l'ancienne critique (puisqu'une nouvelle critique il y a) : *Les Beaux Arts* (Bruxelles, 25 déc. 1965), *Carrefour* (29 déc. 1965), *La Croix* (10 déc. 1965), *Le Figaro* (5 nov. 1965), *Le XX^e Siècle* (nov. 1965), *Midi libre* (18 nov. 1965), *Le Monde* (25 oct. 1965), auquel il faut ajouter certaines lettres de ses lecteurs (13, 20, 27 nov. 1965), *La Nation française* (28 oct. 1965), *Pari-*

clusion mené dans une communauté archaïque contre un sujet dangereux. D'où un étrange lexique de l'*exécution*¹. On a rêvé de *blesser*, de *crever*, de *battre*, d'*assassiner* le nouveau critique, de le traîner en *correctionnelle*, au *pilori*, sur l'*échafaud*². Quelque chose de vital avait sans doute été touché, puisque l'exécuteur n'a pas été seulement loué pour son talent, mais *remercié*, félicité comme un justicier à la suite d'un nettoyage : on lui avait déjà promis l'immortalité, aujourd'hui on l'embrasse³. Bref l'« exécution » de la nouvelle critique apparaît comme une tâche d'hygiène publique, qu'il fallait oser et dont la réussite soulage.

Provenant d'un groupe limité, ces attaques ont une sorte de marque idéologique, elles plongent dans cette région ambiguë de la culture où quelque chose d'indéfectiblement politique, indépendant des options du moment, pénètre le jugement et le langage⁴. Sous le Second Empire, la nouvelle critique aurait eu son procès : ne blesse-t-elle pas la raison, en contrevenant aux « *règles élémentaires de la pensée scientifique ou même simplement articulée* » ? Ne choque-t-elle pas la morale, faisant intervenir partout « *une sexualité obsédante, débridée, cynique* » ? Ne discrédite-

scope (27 oct. 1965), *La Revue parlementaire* (15 nov. 1965), *Europe-Action* (janv. 1966) ; sans oublier l'Académie française (Réponse de Marcel Achard à Thierry Maulnier, *Le Monde*, 21 janv. 1966).

1. « C'est une exécution » (*La Croix*).

2. Voici quelques-unes de ces images gracieusement offensives : « Les armes du ridicule » (*Le Monde*). « Mise au point en volée de bois vert » (*Nation française*). « Coup bien porté », « dégonfler des outres disgracieuses » (*Le XX^e Siècle*). « La charge de pointes assassines » (*Le Monde*). « Escroqueries intellectuelles » (R. Picard, *op. cit.*). « Pearl Harbour de la nouvelle critique » (*Revue de Paris*, janv. 1966). « Barthes au pilori » (*L'Orient*, Beyrouth, 16 janv. 1966). « Tordre le cou à la nouvelle critique et proprement décapiter un certain nombre d'impotesteurs parmi lesquels M. Roland Barthes, dont vous brandissez le chef, décollé net » (*Pariscope*).

3. « Je crois pour ma part que les ouvrages de M. Barthes vieilliront plus vite que ceux de M. Picard » (E. Guilton, *Le Monde*, 28 mars 1964). « J'ai envie d'embrasser M. Raymond Picard pour avoir écrit... votre pamphlet (*sic*) » (Jean Cau, *Pariscope*).

4. « Raymond Picard répond ici au progressiste Roland Barthes... Picard rive leur clou à ceux qui remplacent l'analyse classique par la surimpression de leur délire verbal, aux maniaques du déchiffrage, qui croient que tout le monde raisonne comme eux en fonction de la Kabbale, du Pentateuque ou de Nostradamus. L'excellente collection "Libertés", dirigée par Jean-François Revel (Diderot, Celse, Rougier, Russell) agacera encore bien des dents, mais certes pas les nôtres » (*Europe-Action*, janv. 1966).

t-elle pas nos institutions nationales aux yeux de l'étranger¹? En un mot, n'est-elle pas « *dangereuse* »²? Appliqué à l'esprit, au langage, à l'art, ce mot affiche immédiatement toute pensée régressive. Celle-ci vit en effet dans la peur (d'où l'unité des images de destruction); elle craint toute novation, dénoncée chaque fois comme « vide » (c'est en général tout ce qu'on trouve à dire du nouveau). Cependant cette peur traditionnelle est compliquée aujourd'hui d'une peur contraire, celle de paraître anachronique; on assortit donc la suspicion du nouveau de quelques révérences envers « *les sollicitations du présent* » ou la nécessité de « *repenser les problèmes de la critique* », on éloigne d'un beau mouvement oratoire « *le vain retour au passé* »³. La régression se fait aujourd'hui honteuse, tout comme le capitalisme⁴. D'où de singuliers *à-coups* : on feint un certain temps d'encaisser les œuvres modernes, dont il faut parler, puisqu'on en parle; puis, brusquement, une sorte de mesure étant atteinte, on passe à l'exécution collective. Ces procès, montés périodiquement par des groupes fermés, n'ont donc rien d'extraordinaire; ils viennent au terme de certaines ruptures d'équilibre. Mais pourquoi, aujourd'hui, la Critique?

Ce qui est notable, dans cette opération, ce n'est pas tellement qu'elle oppose l'ancien et le nouveau, c'est qu'elle frappe d'interdit, par une réaction nue, une certaine parole autour du livre : ce qui n'est pas toléré, c'est que le langage puisse parler du langage. La parole dédoublée fait l'objet d'une vigilance spéciale de la part des institutions, qui la maintiennent ordinairement sous un code étroit : dans l'Etat littéraire, la critique doit être aussi « tenue » qu'une police : libérer l'une serait aussi « dangereux » que de populariser l'autre : ce serait mettre en cause le pouvoir du pouvoir, le langage du langage. Faire une seconde écriture avec la première écriture de l'œuvre, c'est en effet ouvrir la voie des relais imprévisibles, le jeu infini des glaces, et c'est cette échappée qui est suspecte. Tant que la critique a eu pour fonc-

1. R. Picard, *op. cit.*, p. 58, p. 30 et p. 84.

2. *Ibid.*, p. 85 et p. 148.

3. E. Guitton, *Le Monde*, 15 nov. 1965. – R. Picard, *op. cit.*, p. 149. – J. Piatier, *Le Monde*, 25 oct. 1965.

4. Cinq cents partisans de J.-L. Tixier-Vignancour affirment dans un manifeste leur volonté de « poursuivre leur action sur la base d'une organisation militante et d'une idéologie nationaliste... capable de s'opposer efficacement au marxisme et à la technocratie capitaliste » (*Le Monde*, 30-31 janv. 1966).

tion traditionnelle de juger, elle ne pouvait être que conformiste, c'est-à-dire conforme aux intérêts des juges. Cependant, la véritable « critique » des institutions et des langages ne consiste pas à les « juger », mais à les *distinguer*, à les *séparer*, à les *dédoubler*. Pour être subversive, la critique n'a pas besoin de juger, il lui suffit de parler du langage, au lieu de s'en servir. Ce que l'on reproche aujourd'hui à la nouvelle critique, ce n'est pas tant d'être « nouvelle », c'est d'être pleinement une « critique », c'est de redistribuer les rôles de l'auteur et du commentateur et d'attenter par là à l'ordre des langages¹. On s'en assurera en observant le droit qu'on lui oppose et dont on prétend s'autoriser pour l'« exécuter ».

Le Vraisemblable critique

Aristote a établi la technique de la parole feinte sur l'existence d'un certain *vraisemblable*, déposé dans l'esprit des hommes par la tradition, les Sages, la majorité, l'opinion courante, etc. Le vraisemblable, c'est ce qui, dans une œuvre ou un discours, ne contredit aucune de ces autorités. Le vraisemblable ne correspond pas fatalement à ce qui a été (ceci relève de l'histoire) ni à ce qui doit être (cela relève de la science), mais simplement à ce que le public croit possible et qui peut être tout différent du réel historique ou du possible scientifique. Aristote fondait par là une certaine esthétique du public ; si on l'appliquait aujourd'hui aux œuvres de masse, on arriverait peut-être à reconstituer le vraisemblable de notre époque ; car de telles œuvres ne contredisent jamais ce que le public croit possible, si impossible que cela soit, historiquement ou scientifiquement.

L'ancienne critique n'est pas sans rapport avec ce que l'on pourrait imaginer d'une critique de masse, pour peu que notre société se mette à consommer du commentaire critique comme elle consomme du film, du roman ou de la chanson ; à l'échelle de la communauté culturelle, elle dispose d'un public, règne dans les pages littéraires de quelques grands journaux et se meut à l'intérieur d'une logique intellectuelle où l'on ne peut contredire ce qui vient de la tradition, des Sages, de l'opinion courante, etc. Bref, il y a un vraisemblable critique.

1. Cf. *infra*, trois derniers paragraphes du chapitre « La Science de la littérature ».

Ce vraisemblable ne s'exprime guère dans des déclarations de principe. Etant *ce qui va de soi*, il reste en deçà de toute méthode, puisque la méthode est au contraire l'acte de doute par lequel on s'interroge sur le hasard ou la nature. On le saisit surtout dans ses étonnements et ses indignations devant les « extravagances » de la nouvelle critique : tout lui paraît « absurde », « saugrenu », « aberrant », « pathologique », « forcené », « effarant »¹. Le vraisemblable critique aime beaucoup les « évidences ». Ces évidences sont cependant surtout normatives. Par un procédé de renversement habituel, l'incroyable procède du défendu, c'est-à-dire du dangereux : les désaccords deviennent des écarts, les écarts des fautes, les fautes des péchés², les péchés des maladies, les maladies des monstruosité. Comme ce système normatif est très étroit, un rien le déborde : des règles surgissent, perceptibles aux points du vraisemblable que l'on ne peut transgresser sans aborder une sorte d'*anti-nature* critique et tomber dans ce qu'on appelle alors la « tératologie »³. Quelles sont donc les règles du vraisemblable critique en 1965 ?

L'Objectivité

Voici la première, dont on nous rebat les oreilles : *l'objectivité*. Qu'est-ce donc que l'objectivité en matière de critique littéraire ?

1. Voici les expressions appliquées par R. Picard à la nouvelle critique : « imposture », « le hasardeux et le saugrenu » (p. 11), « pédantesquement » (p. 39), « extrapolation aberrante » (p. 40), « façon intempérante, propositions inexactes, contestables ou saugrenues » (p. 47), « caractère pathologique de ce langage » (p. 50), « absurdités » (p. 52), « escroquerie intellectuelle » (p. 54), « livre qui aurait de quoi révolter » (p. 57), « excès d'inconsistance satisfaite », « répertoire de paralogismes » (p. 59), « affirmations forcenées » (p. 71), « lignes effarantes » (p. 75), « extravagante doctrine » (p. 75), « intelligibilité dérisoire et creuse » (p. 75), « résultats arbitraires, inconsistants, absurdes » (p. 92), « absurdités et bizarreries » (p. 146), « jobardise » (p. 147). J'allais ajouter : « laborieusement inexact », « bévues », « suffisance qui prête à sourire », « chinoiserie de forme », « subtilités de mandarin déliquescents », etc., mais ceci n'est pas de R. Picard, c'est dans Sainte-Beuve pastiché par Proust et dans le discours de M. de Norpois « exécutant » Bergotte...

2. Un lecteur du *Monde*, dans une langue bizarrement religieuse, déclare que tel livre de la nouvelle critique « est chargé de péchés contre l'objectivité » (27 nov. 1965).

3. R. Picard, *op. cit.*, p. 88.

Quelle est la qualité de l'œuvre qui « existe en dehors de nous¹ » ? Cet *extérieur*, si précieux puisqu'il doit borner l'extravagance du critique et sur lequel on devrait pouvoir s'entendre facilement, puisqu'il est soustrait aux variations de notre pensée, on ne cesse cependant de lui donner des définitions différentes ; autrefois, c'était la raison, la nature, le goût, etc. ; hier, c'était la vie de l'auteur, les « lois du genre », l'histoire. Et voilà qu'aujourd'hui encore on nous en donne une définition différente. On nous dit que l'œuvre littéraire comporte des « évidences », qu'il est possible de dégager en s'appuyant sur « *les certitudes du langage, les implications de la cohérence psychologique, les impératifs de la structure du genre*² ».

Plusieurs modèles fantomatiques se mêlent ici. Le premier est d'ordre lexicographique : il faut lire Corneille, Racine, Molière, ayant à côté de soi le *Français classique* de Cayrou. Oui, sans doute ; qui l'a jamais contesté ? Mais le sens des mots connu, qu'allez-vous en faire ? Ce qu'on appelle (on voudrait que ce fût ironiquement) « les certitudes du langage » ne sont que les certitudes de la langue française, les certitudes du dictionnaire. L'ennui (ou le plaisir), c'est que l'idiome n'est jamais que le matériau d'un autre langage, *qui ne contredit pas le premier*, et qui est, celui-là, plein d'incertitudes : à quel instrument de vérification, à quel dictionnaire allez-vous soumettre ce second langage, profond, vaste, symbolique, dont est faite l'œuvre, et qui est précisément le langage des sens multiples³ ? De même pour la

1. « Objectivité : terme de philosophie moderne. Qualité de ce qui est objectif ; existence des objets en dehors de nous » (Litttré).

2. R. Picard, *op. cit.*, p. 69.

3. Quoique je ne sois pas attaché à la défense particulière de *Sur Racine*, je ne puis laisser répéter, comme le dit Jacqueline Piatier dans *Le Monde* (23 oct. 1965), que j'ai fait des contresens sur la langue de Racine. Si, par exemple, j'ai fait état de ce qu'il y a de *respiration* dans le verbe *respirer* (R. Picard, *op. cit.*, p. 55), ce n'est pas que j'aie ignoré le sens d'époque (*se détendre*), comme je l'ai d'ailleurs dit (*Sur Racine*, p. 57), c'est que le sens lexicographique n'était pas contradictoire avec le sens symbolique, qui est en l'occurrence et d'une façon fort malicieuse, le sens *premier*. Sur ce point, comme en bien d'autres, où le libelle de R. Picard, suivi sans contrôle par ses partisans, prend les choses au plus bas, je prierai Proust de répondre, rappelant ce qu'il écrivait à Paul Souday, qui l'avait accusé de faire des fautes de français : « Mon livre peut ne révéler aucun talent ; il présuppose du moins, il implique assez de culture pour qu'il n'y ait pas de vraisemblance morale à ce que je commette des fautes aussi grossières que celles que vous signalez » (*Choix de Lettres*, Plon, 1965, p. 196).

« cohérence psychologique ». Selon quelle clef allez-vous la lire ? Il y a plusieurs façons de nommer les comportements humains, et les ayant nommés, plusieurs façons d'en décrire la cohérence : les implications de la psychologie psychanalytique diffèrent de celles de la psychologie behavioriste, etc. Reste, suprême recours, la psychologie « courante », celle que tout le monde peut reconnaître, et qui donne par là un grand sentiment de sécurité ; le malheur veut que cette psychologie-là soit faite de tout ce qu'on nous a appris à l'école sur Racine, Corneille, etc., – ce qui revient à nous assurer d'un auteur par l'image acquise que nous en avons : belle tautologie ! Dire que les personnages (d'*Andromaque*) sont « *des individus forcenés que la violence de leur passion*, etc. ¹ », c'est éviter l'absurde au prix de la platitude, sans se garantir forcément contre l'erreur. Quant à la « structure du genre », on voudrait en savoir plus : voilà cent ans que l'on discute autour du mot « structure » ; il y a plusieurs structuralismes : génétique, phénoménologique, etc. ; il y a aussi un structuralisme « scolaire », qui consiste à donner le « plan » d'une œuvre. De quel structuralisme s'agit-il ? Comment retrouver la structure, sans le secours d'un modèle méthodologique ? Passe encore pour la tragédie, dont le canon est connu grâce aux théoriciens classiques ; mais quelle sera donc la « structure » du roman, qu'il faudra opposer aux « extravagances » de la nouvelle critique ?

Ces évidences ne sont donc que des choix. Prise à la lettre, la première est dérisoire, ou, si l'on préfère, hors de toute pertinence ; personne n'a jamais contesté et ne contestera jamais que le discours de l'œuvre a un sens littéral, dont la philologie, au besoin, nous informe ; la question est de savoir si on a le droit, ou non, de lire dans ce discours littéral, d'autres sens qui ne le contredisent pas ; ce n'est pas le dictionnaire qui répondra à cette question, mais une décision d'ensemble sur la nature symbolique du langage. Il en va de même pour les autres « évidences » : ce sont *déjà* des interprétations, car elles supposent le choix préalable d'un modèle psychologique ou structural ; ce code – car c'en est un – peut varier ; toute l'objectivité du critique tiendra donc, non au choix du code, mais à la rigueur avec laquelle il appliquera à l'œuvre le modèle qu'il aura choisi². Ce n'est d'ailleurs pas rien ; mais comme la nouvelle critique n'a jamais rien dit

1. R. Picard, *op. cit.*, p. 50.

2. Sur cette nouvelle objectivité, cf. *infra*, trois derniers paragraphes du chapitre « La Science de la littérature ».

d'autre, fondant l'objectivité de ses descriptions sur leur cohérence, ce n'était pas la peine de partir en guerre contre elle. Le vraisemblable critique choisit d'ordinaire le code de la lettre ; c'est un choix comme un autre. Voyons toutefois ce qu'il coûte.

On professe qu'il faut « *conserver aux mots leur signification*¹ », bref que le mot n'a qu'un sens : le bon. Cette règle entraîne abusivement une suspicion, ou, ce qui est pire, une banalisation générale de l'image : tantôt on l'interdit purement et simplement (il ne faut pas dire que Titus assassine Bérénice puisque Bérénice n'est pas morte assassinée²) ; tantôt on la ridiculise en feignant plus ou moins ironiquement de la prendre à la lettre (ce qui relie Néron solaire aux larmes de Junie est réduit à l'action du « *soleil qui assèche une mare*³ » ou à « *un emprunt fait à l'astrologie*⁴ ») ; tantôt on exige de ne reconnaître en elle qu'un cliché d'époque (il ne faut sentir aucune respiration dans *respirer*, puisque *respirer* veut dire au XVII^e siècle *se détendre*). On en vient ainsi à de singulières leçons de lecture : il faut lire les poètes sans *évoquer* : défense de laisser aucune vue s'élever hors de ces mots si simples et si concrets – quelle qu'en soit l'usure d'époque – que sont le port, le sérail, les larmes. A la limite, les mots n'ont plus de valeur référentielle, mais seulement une valeur marchande : ils servent à communiquer, comme dans la plus plate des transactions, non à suggérer. En somme, le langage ne propose qu'une certitude : celle de la banalité : c'est donc toujours elle que l'on choisit.

Autre victime de la lettre : le personnage, objet d'une créance à la fois excessive et dérisoire ; il n'a jamais le droit de s'abuser sur lui-même, sur ses sentiments : l'alibi est une catégorie inconnue du vraisemblable critique (Oreste et Titus ne peuvent se mentir à eux-mêmes), le fantasme également (Eriphile aime Achille sans jamais imaginer, sans doute, qu'elle en est possédée⁵). Cette clarté surprenante des êtres et de leurs rapports n'est pas réservée à la fiction ; pour le vraisemblable critique, c'est la vie elle-même qui est claire : une même banalité règle le rapport des hommes dans le livre et dans le monde. Il n'y a, dit-on, aucun intérêt à voir dans l'œuvre de Racine un théâtre de la Captivité,

1. R. Picard, *op. cit.*, p. 45.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. *Revue parlementaire*, 15 nov. 1965.

5. R. Picard, *op. cit.*, p. 33.

puisque c'est là une situation courante¹; de même, il est inutile d'insister sur le rapport de force que la tragédie racinienne met en scène, puisque, rappelle-t-on, le pouvoir constitue toute société². C'est vraiment considérer avec beaucoup d'équanimité la présence de la force dans les rapports humains. Moins blasée, la littérature n'a cessé de commenter le caractère *intolérable* des situations banales, puisqu'elle est précisément la parole qui fait d'une relation courante une relation fondamentale et de celle-ci une relation scandaleuse. Ainsi le vraisemblable critique s'emploie-t-il à tout rabaisser d'un cran : ce qui est banal dans la vie ne doit pas être réveillé; ce qui ne l'est pas dans l'œuvre doit être au contraire banalisé : singulière esthétique, qui condamne la vie au silence et l'œuvre à l'insignifiance.

Le goût

Passant aux autres règles du vraisemblable critique, il faut descendre plus bas, aborder des censures dérisoires, entrer dans des contestations surannées, dialoguer, à travers nos anciens critiques d'aujourd'hui, avec les anciens critiques d'avant-hier, Nisard ou Népomucène Lemercier.

Comment désigner cet ensemble d'interdits qui relève indifféremment de la morale et de l'esthétique et dans lequel la critique classique investit toutes les valeurs qu'elle ne peut rapporter à la science? Appelons ce système de prohibitions le « *goût*³ ». De quoi le goût défend-il de parler? des objets. Transporté dans un discours rationnel, l'objet est réputé trivial : c'est une incongruité, qui vient, non des objets eux-mêmes, mais du mélange de l'abstrait et du concret (il est toujours interdit de mélanger les genres); ce qui paraît ridicule, c'est qu'on puisse parler d'*épinards* à propos de *littérature*⁴: c'est la distance de l'objet au langage codé de la critique qui choque. On aboutit ainsi à un curieux chassé-croisé : cependant que les rares pages de l'ancienne critique sont entièrement abstraites⁵ et que les œuvres

1. *Ibid.*, p. 22.

2. *Ibid.*, p. 39.

3. R. Picard, *op. cit.*, p. 52.

4. *Ibid.*, p. 110 et 135.

5. Voir les Préfaces de R. Picard aux tragédies de Racine, *Œuvres complètes*, Pléiade, tome I, 1956.

de la nouvelle critique le sont au contraire fort peu, puisqu'elles traitent de substances et d'objets, c'est la dernière qui est, paraît-il, d'une abstraction inhumaine. En fait, ce que le vraisemblable appelle « concret » n'est, une fois de plus, que l'habituel. C'est l'habituel qui règle le goût du vraisemblable ; pour lui la critique ne doit être faite ni d'objets (ils sont trop prosaïques¹), ni d'idées (elles sont trop abstraites), mais seulement de valeurs.

C'est ici que le *goût* est très utile : serviteur commun de la morale et de l'esthétique, il permet un tourniquet commode entre le Beau et le Bien, confondus discrètement sous l'espèce d'une simple mesure. Cependant cette mesure a toute la puissance de fuite d'un mirage : lorsque l'on reproche au critique de parler avec excès de sexualité, il faut entendre que parler de sexualité est toujours excessif : imaginer un instant que les héros classiques puissent être pourvus (ou non) d'un sexe, c'est faire « *intervenir partout* » une sexualité « *obsédante, débridée, cynique*² ». Que la sexualité puisse avoir un rôle précis (et non panique) dans la configuration des personnages, c'est ce qui n'est pas examiné ; que, de plus, ce rôle puisse varier selon qu'on suit Freud ou Adler, par exemple, c'est ce qui n'entre pas un instant dans l'esprit de l'ancien critique : que sait-il de Freud, sinon ce qu'il a lu dans la collection *Que sais-je ?*

Le goût est en fait un interdit de parole. Si la psychanalyse est condamnée, ce n'est pas parce qu'elle pense, c'est parce qu'elle parle ; si l'on pouvait la renvoyer à une pure pratique médicale et immobiliser le malade (qu'on n'est pas) sur son divan, on s'en soucierait autant que de l'acupuncture. Mais voilà qu'elle étend son discours à l'être sacré par excellence (que l'on voudrait être), l'écrivain. Passe encore pour un moderne, mais un classique ! Racine, le plus clair des poètes, le plus pudique des passionnés³ !

En fait, l'image que l'ancienne critique se fait de la psychanalyse est incroyablement démodée. Cette image repose sur un classement archaïque du corps humain. L'homme de l'ancienne critique est en effet composé de deux régions anatomiques. La première est, si l'on peut dire, supérieure-externe : la tête, la création artistique, l'apparence noble, ce que l'on peut montrer, ce que l'on doit voir ; la seconde est inférieure-interne : le sexe

1. En fait, trop symboliques.

2. R. Picard, *op. cit.*, p. 50.

3. « Peut-on sur Racine si clair bâtir un nouveau mode obscur de juger et de démonter le génie » (*Revue parlementaire*, 15 nov. 1965).

(qu'il ne faut pas nommer), les instincts, les « *impulsions somnambules* », « *l'organique* », « *les automatismes anonymes* », « *le monde obscur des tensions anarchiques*¹ » ; ici l'homme primitif, immédiat, là l'auteur évolué, dominé. Or, dit-on avec indignation, la psychanalyse fait abusivement communiquer le haut et le bas, le dedans et le dehors ; bien plus, elle accorde, paraît-il, un privilège exclusif au « bas », caché, qui devient en nouvelle critique, assure-t-on, le principe « explicatif » du « haut » apparent. Ainsi s'expose-t-on à ne plus discerner les « *cailloux* » des « *diamants*² ». Comment redresser une image aussi puérile ? On voudrait expliquer une fois de plus à l'ancienne critique que la psychanalyse ne réduit pas son objet à « l'inconscient³ » ; que par conséquent la critique psychanalytique (discutable pour bien d'autres raisons, dont certaines, psychanalytiques) ne peut au moins être accusée de se faire de la littérature une « *conception dangereusement passiviste*⁴ » puisqu'au contraire, pour elle, l'auteur est le sujet d'un *travail* (mot qui appartient à la langue psychanalytique, il ne faut pas l'oublier) ; que d'autre part, c'est une pétition de principe que d'attribuer une valeur supérieure à la « pensée consciente » et de postuler comme allant de soi le peu de prix « *de l'immédiat et de l'élémentaire* » ; et que d'ailleurs toutes ces oppositions esthétique-morales entre un homme organique, impulsif, automatique, informe, brut, obscur, etc., et une littérature volontaire, lucide, noble, glorieuse à force de contraintes d'expression, sont proprement stupides, étant donné que l'homme psychanalytique n'est pas géométriquement divisible et que, selon l'idée de Jacques Lacan, sa topologie n'est pas celle du *dedans* et du *dehors*⁵, encore moins du *haut* et du *bas*, mais plutôt d'un *avers* et d'un *revers* mouvants, dont le langage ne cesse précisément d'échanger les rôles et de tourner les surfaces autour de quelque chose qui, pour finir et pour commencer, n'est pas. Mais à quoi bon ? L'ignorance de l'ancienne critique à l'égard de la psychanalyse a l'épaisseur et la ténacité

1. R. Picard, *op. cit.*, p. 135-136.

2. Puisque nous sommes dans les pierres, citons cette perle : « A vouloir toujours dénicher à tout prix une obsession d'un écrivain, on s'expose à aller la déterrer dans des "profondeurs" où l'on peut trouver de tout, où l'on s'expose à prendre un caillou pour un diamant » (*Midi libre*, 18 nov. 1965).

3. R. Picard, *op. cit.*, p. 122-123.

4. *Ibid.*, p. 142.

5. *Ibid.*, p. 128.

d'un mythe (ce pour quoi elle finit par avoir quelque chose de fascinant) : ce n'est pas un refus, c'est une disposition, appelée à traverser imperturbablement les âges : « *Dirai-je l'assiduité de toute une littérature depuis cinquante ans, singulièrement en France, à clamer le primat de l'instinct, de l'inconscient, de l'intuition, de la volonté au sens allemand, c'est-à-dire par opposition à l'intelligence.* » Ceci n'a pas été écrit en 1965 par Raymond Picard, mais en 1927 par Julien Benda¹.

La Clarté

Voici maintenant la dernière censure du vraisemblable critique. Comme on peut s'y attendre, elle porte sur le langage lui-même. Certains langages sont interdits au critique sous le nom de « jargons ». Un langage unique lui est imposé : la « clarté² ».

Il y a beau temps que notre société française vit la « clarté », non comme une simple qualité de la communication verbale, comme un attribut mobile que l'on puisse appliquer à des langages variés, mais comme une parole séparée : il s'agit d'écrire un certain idiome sacré, apparenté à la langue française, comme on a écrit le hiéroglyphique, le sanskrit ou le latin médiéval³. L'idiome en question, dénommé « clarté française », est une langue originairement politique, née au moment où les classes supérieures ont souhaité – selon un processus idéologique bien connu – renverser la particularité de leur écriture en langage universel, faisant croire que la « logique » du français était une logique absolue : c'est ce qu'on appelait le génie de la langue : celui du français est de présenter d'abord le sujet, ensuite l'action, enfin le patient, conformément, disait-on, à un modèle « naturel ». Ce mythe a été scientifiquement démonté par la lin-

1. Cité laudativement par *Le Midi libre* (18 nov. 1965). Petite étude à faire sur la postérité actuelle de Julien Benda.

2. Je renonce à citer toutes les accusations de « jargon opaque » dont j'ai été l'objet.

3. Tout cela a été dit, dans le style qu'il faut, par Raymond Queneau : « Cette algèbre du rationalisme nioutonien, cet esperanto qui facilita les tractations de Frédéric de Prusse et de Catherine de Russie, cet argot de diplomates, de jésuites et de géomètres euclidiens demeure censé le prototype, l'idéal et la mesure de tout langage français » (*Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, « Idées », 1965, p. 50).

guistique moderne¹ : le français n'est ni plus ni moins « logique » qu'une autre langue².

On connaît toutes les mutilations que les institutions classiques ont fait subir à notre langue. Le curieux, c'est que les Français s'enorgueillissent inlassablement d'avoir eu leur Racine (l'homme aux deux mille mots) et ne se plaignent jamais de n'avoir pas eu leur Shakespeare. Ils se battent encore aujourd'hui avec une passion ridicule pour leur « langue française » : chroniques oraculaires, fulminations contre les invasions étrangères, condamnations à mort de certains mots, réputés indésirables. Il faut sans cesse nettoyer, cureter, interdire, éliminer, préserver. En pastichant la manière toute médicale dont l'ancienne critique juge les langages qui ne lui plaisent pas (les qualifiant de « pathologiques »), on dira qu'il y a là une sorte de maladie nationale, que l'on appellera *ablutionnisme du langage*. On laissera à l'ethno-psychiatrie le soin d'en fixer le sens, tout en remarquant combien ce malthusianisme verbal a quelque chose de sinistre : « *Chez les Papous, dit le géographe Baron, le langage est très pauvre ; chaque tribu a sa langue et son vocabulaire s'appauvrit sans cesse parce qu'après chaque décès, on supprime quelques mots en signe de deuil*³ ». Sur ce point, nous en remontrons aux Papous : nous embaumons respectueusement le langage des écrivains morts et refusons les mots, les sens nouveaux qui viennent au monde des idées : le signe de deuil frappe ici la naissance, non la mort.

Les interdits de langage font partie d'une petite guerre des castes intellectuelles. L'ancienne critique est une caste parmi d'autres, et la « clarté française » qu'elle recommande est un jargon comme un autre. C'est un idiome particulier, écrit par un groupe défini d'écrivains, de critiques, de chroniqueurs, et qui pastiche pour l'essentiel, non point même nos écrivains classiques, mais seulement le classicisme de nos écrivains. Ce jargon passéiste n'est nullement marqué par des exigences précises de raisonnement ou une absence ascétique d'images, comme

1. Voir Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française* (Berne, Francke, 4^e éd., 1965).

2. Il ne faut pas confondre les prétentions du classicisme à voir dans la syntaxe du français la meilleure expression de la logique universelle et les vues profondes de Port-Royal sur les problèmes logiques du langage en général (reprises aujourd'hui par N. Chomsky).

3. E. Baron, *Géographie* (Classe de Philosophie, Ed. de l'Ecole, p. 83).

peut l'être le langage formel de la logique (c'est ici seulement que l'on aurait le droit de parler de « clarté »), mais par une communauté de stéréotypes, parfois contournés et surchargés jusqu'au phébus¹, par le goût de certains ronds de phrase, et bien entendu par le refus de certains mots, éloignés avec horreur ou ironie comme des intrus, venus de mondes étrangers, donc suspects. On retrouve ici un parti conservateur qui consiste à ne rien changer à la séparation et à la distribution des lexiques : comme dans une ruée vers l'or du langage, il est concédé à chaque discipline (notion en fait purement facultaire), un petit territoire de langage, un *placer* terminologique dont il est interdit de sortir (la philosophie a droit, par exemple, à son jargon). Le territoire alloué à la critique est cependant bizarre : particulier, puisque des mots étrangers ne peuvent y être introduits (comme si le critique avait des besoins conceptuels fort réduits), il est néanmoins promu à la dignité de langage universel. Cet universel, qui n'est que le *courant*, est truqué : constitué par une quantité énorme de tics et de refus, ce n'est qu'un particulier de plus : c'est un universel de propriétaires.

On peut exprimer ce narcissisme linguistique d'une autre façon : le « jargon », c'est le langage de l'autre ; l'autre (et non autrui), c'est ce qui n'est pas soi ; d'où le caractère éprouvant de son langage. Dès qu'un langage n'est plus celui de notre propre communauté, nous le jugeons inutile, vide, délirant², pratiqué non pour des raisons sérieuses, mais pour des raisons futiles ou basses (snobisme, suffisance) : ainsi le langage de la « néo-critique » apparaît-il à un « archéo-critique » aussi étrange que du yiddish (comparaison d'ailleurs suspecte³), à quoi l'on pourrait répondre que le yiddish, *lui aussi*, s'apprend⁴. « *Pourquoi ne pas*

1. Exemple : « La divine musique ! Elle fait tomber toutes les préventions, tous les agacements nés de quelque œuvre antérieure où Orphée était allé casser sa lyre, etc. » Ceci pour dire sans doute que les nouveaux *Mémoires* de Mauriac sont meilleurs que les anciens (J. Piatier, *Le Monde*, 6 nov. 1965).

2. M. de Norpois, figure éponyme de l'ancienne critique, dit du langage de Bergotte : « Ce contre-sens d'aligner des mots bien sonores en ne se souciant qu'ensuite du fond » (M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, I, 1954, p. 474).

3. R.-M. Albérès, *Arts*, 15 déc. 1965 (Enquête sur la critique). De ce yiddish est, paraît-il, exclue la langue des journaux et de l'Université. M. Albérès est journaliste et professeur.

4. A l'École nationale des langues orientales.

dire les choses plus simplement ? » Combien de fois n'avons-nous pas entendu cette phrase ? Mais combien de fois aussi ne serions-nous pas en droit de la renvoyer ? Sans parler du caractère sainement et joyeusement ésotérique de certains langages populaires¹, l'ancienne critique est-elle bien sûre de n'avoir pas elle aussi son galimatias ? Si j'étais moi-même ancien critique, n'aurais-je pas quelque raison de demander à mes confrères d'écrire : *M. Piroué écrit bien le français*, plutôt que : « *Il faut louer la plume de M. Piroué de nous piquer fréquemment par l'imprévu ou le bonheur de l'expression* », ou encore d'appeler modestement « indignation » « *tout ce mouvement du cœur qui chauffe la plume et la charge de pointes assassines*² ». Que penser de cette plume de l'écrivain, que l'on chauffe, qui tantôt pique agréablement et tantôt assassine ? A la vérité, ce langage n'est clair que dans la mesure où il est admis.

En fait, le langage littéraire de l'ancienne critique nous est indifférent. Nous savons qu'elle ne peut écrire autrement, sauf à penser autrement. Car écrire, c'est déjà organiser le monde, c'est déjà penser (apprendre une langue, c'est apprendre comment l'on pense dans cette langue). Il est donc inutile (ce pourtant à quoi s'obstine le vraisemblable critique) de demander à l'autre de se ré-écrire, s'il n'est pas décidé à se re-penser. Vous ne voyez dans le jargon de la nouvelle critique qu'extravagances de forme plaquées sur des platitudes de fond : il est en effet possible de « réduire » un langage en supprimant le système qui le constitue, c'est-à-dire les liaisons qui font le sens des mots : on peut alors tout « traduire » en bon français de Chrysale : pourquoi ne pas réduire le « sur-moi » freudien à la « conscience morale » de la psychologie classique ? *Quoi ! Ce n'est que cela ?* Oui, si l'on supprime tout le reste. En littérature, le rewriting n'existe pas, parce que l'écrivain ne dispose pas d'un avant-langage dont il pourrait choisir l'expression parmi un certain nombre de codes homologués (ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait inlassablement à la chercher). Il y a une clarté de l'écriture mais cette clarté a plus de rapports avec la *Nuit de l'encrier* dont parlait Mal-

1. « Programme de travail pour les Tricolores : structurer le pack, travailler le talonnage, revoir le problème de la touche » (*L'Equipe*, 1^{er} déc. 1965).

2. P.-H. Simon, *Le Monde*, 1^{er} déc. 1965, et J. Piatier, *Le Monde*, 23 oct. 1965.

larmé, qu'avec les pastiches modernes de Voltaire ou de Nisard. La clarté n'est pas un attribut de l'écriture, c'est l'écriture même, dès l'instant où elle est constituée comme écriture, c'est le bonheur de l'écriture, c'est tout ce désir qui est dans l'écriture. Certes, c'est un problème très grave pour un écrivain que celui des limites de son accueil ; du moins ces limites les choisit-il, et s'il lui arrive d'accepter qu'elles soient étroites, c'est précisément parce qu'écrire, ce n'est pas engager un rapport facile avec une *moyenne* de tous les lecteurs possibles, c'est engager un rapport difficile avec notre propre langage : un écrivain a plus d'obligation envers une parole qui est sa vérité qu'envers le critique de la *Nation française* ou du *Monde*. Le « jargon » n'est pas un instrument de paraître, comme on le suggère avec une malveillance inutile¹ ; le « jargon » est une imagination (il choque d'ailleurs comme elle), l'approche du langage métaphorique dont le discours intellectuel aura un jour besoin.

Je défends ici le droit au langage, non mon propre « jargon ». Comment pourrais-je d'ailleurs en parler ? Il y a un profond malaise (un malaise d'identité) à imaginer que l'on puisse être propriétaire d'une certaine parole, et qu'il soit nécessaire de la défendre comme un bien dans ses caractères d'être. Suis-je donc *avant* mon langage ? Qui serait ce *je*, propriétaire de ce qui précisément le fait être ? Comment puis-je vivre mon langage comme un simple attribut de ma personne ? Comment croire que si je parle, c'est parce que je suis ? Hors la littérature, il est peut-être possible d'entretenir ces illusions ; mais la littérature est précisément ce qui ne le permet pas. L'interdit que vous jetez sur les autres langages, n'est qu'une façon de vous exclure vous-mêmes de la littérature : on ne peut plus, on ne devrait plus pouvoir, comme au temps de Saint-Marc Girardin², faire la police d'un art et prétendre en parler.

L'asymbolie

Tel est le vraisemblable critique en 1965 : il faut parler d'un livre avec « *objectivité* », « *goût* » et « *clarté* ». Ces règles ne sont

1. R. Picard, *op. cit.*, p. 52.

2. Mettant en garde la jeunesse contre « *les illusions et la confusion morales* » que répandent les « *livres du siècle* ».

pas de notre temps : les deux dernières viennent du siècle classique, la première du siècle positiviste. Il se constitue ainsi un corps de normes diffuses, mi-esthétiques (venues du Beau classique), mi-raisonnables (venues du « bon sens ») : on établit une sorte de tourniquet rassurant entre l'art et la science, qui dispense d'être jamais tout à fait dans l'un ou dans l'autre.

Cette ambiguïté s'exprime dans une dernière proposition qui semble détenir la grande pensée testamentaire de l'ancienne critique, tant elle est reprise dévotement, à savoir qu'il faut respecter la « *spécificité* » de la littérature ¹. Montée comme une petite machine de guerre contre la nouvelle critique, que l'on accuse d'être indifférente « *dans la littérature, à ce qui est littéraire* » et de détruire « *la littérature comme réalité originale*² », sans cesse répétée mais jamais expliquée, cette proposition a évidemment la vertu inattaquable d'une tautologie : *la littérature, c'est la littérature* ; on peut ainsi, d'un même coup, s'indigner de l'ingratitude de la nouvelle critique, insensible à ce que la littérature, par un décret du vraisemblable, comporte d'Art, d'Emotion, de Beauté, d'Humanité ³, et feindre d'appeler la critique à une science renouvelée, qui prendrait enfin l'objet littéraire « en soi », sans plus rien devoir à d'autres sciences, historiques ou anthropologiques ; ce « renouvellement » est d'ailleurs assez ranci : c'est à peu près dans les mêmes termes que Brunetière reprochait à Taine d'avoir trop négligé l'« essence littéraire », c'est-à-dire « les lois propres du genre ».

Tenter d'établir la structure des œuvres littéraires est une entreprise importante, et certains chercheurs s'en préoccupent, selon des méthodes, il est vrai, dont l'ancienne critique ne dit mot, ce qui est normal, puisqu'elle prétend observer les structures sans cependant faire de « structuralisme » (mot qui agace et dont il faut « nettoyer » la langue française). Certes, la lecture de l'œuvre doit se faire au niveau de l'œuvre ; mais d'une part, on ne voit pas comment, les formes une fois posées, l'on pourrait éviter de rencontrer des contenus, qui viennent de l'histoire ou de la *psyché*, bref de ces « *ailleurs* » dont l'ancienne critique ne veut à aucun prix ; et d'autre part, l'analyse structurale des œuvres coûte beaucoup plus cher qu'on ne l'imagine, car, sauf

1. R. Picard, *op. cit.*, p. 117.

2. *Ibid.*, p. 104 et p. 122.

3. « ... L'abstrait de cette nouvelle critique, inhumaine et anti-littéraire » (*Revue parlementaire*, 15 nov. 1965).

à bavarder aimablement autour du plan de l'œuvre, elle ne peut se faire qu'en fonction de modèles logiques : en fait, la spécificité de la littérature ne peut être postulée qu'à l'intérieur d'une théorie générale des signes : pour avoir le droit de défendre une lecture immanente de l'œuvre, il faut savoir ce qu'est la logique, l'histoire, la psychanalyse ; bref, pour rendre l'œuvre à la littérature, il faut précisément en sortir et faire appel à une culture anthropologique. On doutera que l'ancienne critique y soit préparée. Pour elle, semble-t-il, c'est une spécificité purement esthétique qu'il s'agit de défendre : elle veut protéger dans l'œuvre une valeur absolue, intouchée par aucun de ces « *ailleurs* » indignes, que sont l'histoire ou les bas-fonds de la *psyché* : ce qu'elle veut ce n'est pas une œuvre constituée, c'est une œuvre *pure*, à laquelle on évite toute compromission avec le monde, toute mésalliance avec le désir. Le modèle de ce structuralisme pudique est tout simplement moral.

« *Au sujet des dieux*, recommandait Démétrios de Phalère, *dis qu'ils sont des dieux.* » L'impératif final du vraisemblable critique est de même sorte : *au sujet de la littérature, dites qu'elle est de la littérature.* Cette tautologie n'est pas gratuite : on feint d'abord de croire qu'il est possible de parler de la littérature, d'en faire l'objet d'une parole ; mais cette parole tourne court, puisqu'il n'y a rien à dire de cet objet, sinon qu'il est lui-même. Le vraisemblable critique aboutit en effet au silence ou à son substitut, le bavardage : une aimable *causerie*, disait déjà, en 1921, Roman Jakobson, de l'histoire de la littérature. Paralysé par les prohibitions dont il assortit le « respect » de l'œuvre (qui n'est pour lui que la perception exclusive de la lettre), le vraisemblable critique peut à peine parler : le mince filet de parole que lui laissent toutes ses censures ne lui permet que d'affirmer le droit des institutions sur les écrivains morts. Quant à doubler cette œuvre d'une autre parole, il s'en est ôté les moyens, parce qu'il n'en assume pas les risques.

Après tout, le silence est une manière de prendre congé. Marquons donc, en guise d'adieu, l'échec de cette critique. Puisque son objet est la littérature, elle eût pu chercher à établir les conditions auxquelles une œuvre est possible, esquisser sinon une science, du moins une technique de l'opération littéraire ; mais c'est aux écrivains eux-mêmes qu'elle a laissé le soin – et le souci – de mener cette enquête (et heureusement ils ne s'en sont pas privés, de Mallarmé à Blanchot) : ils n'ont cessé, eux, de reconnaître que le langage est la matière même de la littérature, avan-

Journal de deuil
(texte établi et annoté par Nathalie Léger)
« Fiction & Cie »/Imec, 2009
et « Points Essais » n° 678, 2011

Le Lexique de l'auteur
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974)
Suivi de Fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes
(avant-propos d'Éric Marty,
présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot)
« Traces écrites », 2010

Barthes
(textes choisis et présentés par Claude Coste)
« Points Essais » n° 649, 2010

Sarrasine de Balzac
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1967-1968, 1968-
1969)
(avant-propos d'Éric Marty,
présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford)
« Traces écrites », 2012

Album
Inédits, correspondances et varia
(édition établie et présentée par Éric Marty)
Seuil, 2015

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Erté
Franco-Maria Ricci, 1973

Arcimboldo
Franco-Maria Ricci, 1978

Sur la littérature
(en collab. avec Maurice Nadeau)
PUG, 1980

All except you
(illustré par Saul Steinberg)
Galerie Maeght, Repères, 1983

Carnets du voyage en Chine
Christian Bourgois/Imec, 2009

Questions
Anthologie rassemblée par Persida Asllani
précédée d'un entretien avec Francis Marmande
Manucius, 2009