

Jean Starobinski

L'ŒIL VIVANT II

La relation critique

ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE

Gallimard

LA RELATION CRITIQUE

État des lieux

Le débat récent sur la critique a eu le mérite de mettre en lumière des projets et des partis pris assez tranchés. Pour convaincre, pour être suivis, les principaux intervenants ont dû accentuer le trait. Nul ne se plaindra de voir ainsi les points de vue se préciser, à travers maints éclats polémiques. Toute prise de position déclarée, tout litige marquent un moment, ou plutôt deviennent le moment lui-même. C'est l'avenir qui décidera de ce qui n'aura été qu'épiphénomène.

Qu'il y ait de la littérature, que des études littéraires fassent partie de la culture, voilà ce qui commence à requérir un questionnement. Je me limiterai à une réflexion générale concernant la théorie et les méthodes qui prennent pour objet la littérature, et qui cherchent aujourd'hui à se définir comme des disciplines sûres de leur propos. Que demande-t-on quand on réclame une théorie qui vienne éclairer un objet d'étude, une méthode qui soit efficace? Quelle est la tâche de la critique? C'est de connais-

sance qu'il est question. Et l'on en parle comme si le désir de savoir et de comprendre n'était pas encore pourvu des moyens les plus adéquats. Et il est vrai que le répertoire des notions et du vocabulaire descriptifs gagnerait à se compléter.

Théorie, méthode. Ces deux termes, qui ne se recouvrent pas, sont tenus un peu trop souvent pour interchangeables. Ils ont un passé vénérable.

Dans son emploi le plus ancien, la *théorie* a été la contemplation de l'ordre sensé du monde, tel que le découvre la vision philosophique. Elle a été ensuite, surtout dans le domaine de la physique, le pouvoir abstrait qui projette et escorte la pratique, et que l'expérience est habilitée à démentir. L'empirisme, le positivisme admettaient que la théorie soit une anticipation hypothétique soumise à vérification. Quand s'avèrent les faits décisifs, déclarait-on, la théorie n'a qu'à s'effacer, pour se porter plus avant. Elle n'a fait qu'anticiper et encadrer la poursuite de vérités accessibles. Plus près de nous, on s'est réclamé d'une théorie encore autrement conçue — la théorie critique — qui serait elle-même détentrice d'une conception fondatrice de l'homme et de la vie sociale. Vision dont serait requise une vigilance à toute épreuve, dans la perspective des changements qu'apporterait une action « concrète ». De fait, dans l'ordre littéraire, la théorie dont on débat aujourd'hui hérite, plus ou moins consciemment, de la partie descriptive des anciens arts poétiques et des traités de rhétorique.

Quant à la *méthode*, c'est également un terme du plus ancien lexique intellectuel, où se maintient toujours l'idée d'une procédure appropriée aux pro-

blèmes que la pensée tente d'affronter. Ce mot, au fil de tous ses emplois, n'a cessé de renvoyer à son premier sens, en grec, qui désignait la voie qu'on pourra suivre avec assurance (en métaphysique, géométrie, dialectique, logique, etc.). La méthode règle la démarche visant à réunir les preuves les plus sûres de ce qui finalement se révélera connaissable et connu — ou inconnaissable. Elle est la théorie mise en mouvement, prouvant son efficacité, devenant art de trouver (*ars inveniendi*). À la vérité, un cercle se laisse pressentir : si la méthode découle de la théorie, il a fallu une méthode pour établir la théorie. Un pacte de rationalité préside à la coopération de l'une avec l'autre. L'emploi aujourd'hui si fréquent du mot « méthode » dans le domaine des études littéraires indique à quel point la connaissance de la littérature se veut proche d'une science, une « science de l'homme » en l'occurrence, dont le caractère rigoureux, si possible, ne le céderait en rien à celui des sciences de la nature.

Pourquoi donner la priorité à l'*énoncé* d'une méthode ? Je ne vois guère que des philosophes qui s'y astreignent, dans leurs préfaces, leurs discours préliminaires ou leurs premiers chapitres. Encore peut-il s'agir d'un artifice d'exposition. Bien des fois, l'historien, le critique, le philosophe lui-même n'accèdent à la pleine conscience de leur méthode qu'en se retournant vers la trace de leur cheminement. La préface méthodologique est souvent écrite en dernier lieu. Les intéressés ont constitué leur méthode à mesure que progressait leur travail. Ils ont couru au plus pressé, en allant aux objets de leur recherche. Dans le domaine littéraire, quand les résultats sont

acquis, est-il judicieux de faire la déclaration d'une méthode? De la conceptualiser pour la faire prévaloir? Certains le font pour se justifier a posteriori, s'ils ont à se défendre. D'autres laissent à leurs lecteurs le soin de tirer la leçon. Il est plus élégant, assurément, d'en faire l'économie.

Les anciens « arts » libéraux du *trivium* médiéval — grammaire, rhétorique, logique — s'instruisaient sur des méthodes et des exemples. Le savoir défini par ces « arts » permettait d'aborder, de manière distincte, les aspects selon lesquels une page ou une œuvre entière pouvaient être analysées et jugées. Les moyens qu'ils offraient pour l'exercice efficace de la pensée et de la parole étaient aussi les moyens d'un jugement critique portant approbation ou blâme. Bien entendu, ces arts étaient serviteurs de la théologie. Cette fonction ancillaire ayant disparu, il est aisé nonobstant de reconnaître, dans les textes anciens ou récents que nous abordons, les niveaux et les plans auxquels correspondaient ces anciens « arts ». Il est à peine paradoxal d'affirmer que certaines de nos nouvelles sciences sont des adjonctions et des reformulations venues accroître ces disciplines. La linguistique et la sémiologie complètent la grammaire; la psychologie, dans ses formes les plus modernes, supplante et surtout complexifie la théorie des passions que la rhétorique empruntait à la doctrine de l'âme ou à la philosophie naturelle. La rhétorique, déjà si riche en subdivisions à l'âge classique, était prête à en accueillir de nouvelles... Fort souvent, de manière plus ou moins consciente, nos innovations font bon ménage avec des notions préexistantes. Il ne faut pas hésiter à les mettre à l'épreuve, non seulement

parce qu'elles abordent le fait littéraire sous un angle précis et en révèlent des aspects ou des implications inédites, mais parce que, dans ce domaine, elles sont obligées de quitter l'examen du comportement *moyen* des groupes humains, et qu'elles ont à prouver leur pertinence face à ce qui s'est produit de plus libre et de plus inventif. Dans les disciplines scientifiques les plus rigoureuses, les méthodes ne se transforment et ne s'affinent que parce qu'intervient — en cours d'expérience, ou dans le conflit des théories — une critique de la méthode que la méthode elle-même ne prévoyait pas. Il doit en aller de même, à plus forte raison, dans le domaine littéraire, où l'aptitude à exercer une critique de la méthode est l'une des garanties de la méthode elle-même.

L'idée d'une critique méthodique, qui serait science de la littérature, est d'invention relativement récente. Elle a ses sources dans la théorie classique de l'influence des climats, reprise par Germaine de Staël, relayée par Victor Cousin, remodelée par Taine, etc. J'y verrais volontiers un effet d'émulation et presque de jalousie, chez ceux qui s'occupent d'études et d'enseignements littéraires au XIX^e siècle, devant l'essor des sciences géographiques, historiques, linguistiques, sociologiques, psychologiques, économiques. Comment ne pas approuver cette émulation, si l'on songe que les sciences en question sont elles-mêmes les rejetons d'un corpus antécédent d'œuvres littéraires et philosophiques? Restaurer une complémentarité entre des savoirs qui se sont différenciés en disciplines distinctes est une

ambition légitime. Comme il est légitime — en prenant garde d'éviter les anachronismes — d'appliquer au passé les moyens qui nous servent à nous comprendre nous-mêmes, dans le vif du présent.

Choisir, restituer, interpréter

S'agissant de la critique, s'impose ici un coup d'œil historique sur les emplois qui ont été faits de ce mot. En français, il a commencé par désigner « l'art de juger d'un ouvrage d'esprit » (Académie, 1694). Sur des critères implicites ou explicites, la critique reconnaissait les beautés, ou réprouvait les défauts. C'est une faculté de discernement qui s'y exerce. Comme cet art s'employa plus souvent à blâmer des défauts qu'à louer des beautés, la critique fut prise en mauvaise part et s'entendit souvent dans le sens de la seule réprobation. Critiquer, c'est « censurer, trouver à redire ». Un critique, c'est un connaisseur averti des ouvrages de l'esprit, et c'est aussi un « censeur »... Dans le latin des érudits de la même époque, l'*Ars critica*, ou la *Critica* tout court, ont encore une autre acception. Voici la définition qu'en donne le polémiste érudit Jean Le Clerc : « Art de comprendre les anciens auteurs, qu'ils se servent de vers ou de prose; art de discerner ceux de leurs écrits qui sont authentiques et ceux qui sont apocryphes; et aussi de discerner ceux qui sont conformes aux règles de l'art et ceux qui s'en écartent¹. » Les critiques sont

1. Jean Le Clerc, *Ars critica*, 4^e éd., 3 vol., Amsterdam, H. Schelte, 1702, t. I, *Præfatio*, II, p. 1.

alors ceux qui commentent les textes, qui apprécient leur conformité à des règles et à des normes apparemment immuables. Et les dictionnaires français ajoutent ensuite discrètement, dès 1740, les notions d'éclaircissement et d'explication. Mais la priorité, dans la succession des significations jusqu'au ^{xx}e siècle, appartient à l'acte du jugement. En remontant à la racine du terme (le verbe grec *kritain* apparaît au latin *crimen*) on trouve les images du tri, du crible, du vannage; et aussi le souvenir des « jours critiques » de la médecine hippocratique, où se jouait la « décision » — c'est-à-dire la *crise* des maladies, quand elles « se jugent » par la guérison ou par la mort¹.

« Critique » est un mot chargé de multiples sens. Je perçois ces significations diverses comme le résultat d'une histoire. C'est pourquoi, afin d'introduire quelque ordre dans cette superposition de sens, je proposerai une généalogie. Je me risquerai à évoquer (ou inventer) quelques exemples emblématiques, en les disposant sur l'axe du temps à la manière des imprudentes histoires hypothétiques qu'affectionnaient les philosophes de l'époque des Lumières.

Toute évocation des commencements est conjecturale et incite à construire une fable. Je propose donc un récit sommaire des âges de la critique.

Avant la « littérature », il y a eu très longtemps des emplois forts du geste et du langage qui n'admet-

1. Cette étymologie a été rappelée par Georges Blin dans *La criblouse de blé*, Paris, Corti, 1968. Dans Homère (*Iliade*, V, 501) l'acte de cribler est accompli par « la blonde Déméter ».

taient aucune critique. Ce furent des rituels. Ils marquent un degré nul de la critique. Car ce qui s'y trouve proféré est fixé une fois pour toutes, pour marquer la naissance, le mariage et les morts, pour marquer les heures du jour et les saisons de l'année, pour fêter les recommencements, pour sacrifier à la divinité... Pour caractériser le rituel — prière, serment, imprécation —, disons que le mode de sélection présidant à l'élaboration de ses énoncés ne se distingue pas du mode de sélection qui les lie à la mémoire collective du groupe où s'en assure la conservation. La parole rituelle oblige et accomplit, elle se répète conformément à un modèle impérieux, elle demande à être reçue telle qu'elle est énoncée, même si elle est obscure. Sous l'autorité du rituel, la critique, au sens premier du terme, c'est-à-dire l'acte du discernement et du choix individuels, marquerait le commencement du sacrilège. Il n'y a alors que des fidèles, inégalement initiés mais tous obéissants. Pour le dire un peu différemment : le rituel s'impose en vertu d'une autorité antérieure. La parole proférée, dans le rituel, est souvent un acte performatif, mais il n'émane pas d'une volonté individuelle et personnelle. La bouche humaine ne fait qu'acheminer ce qu'une autre puissance a prescrit. Même s'il admet l'invention, voire l'improvisation inspirée, le rituel respecte un code préétabli : l'on se rapporte à l'Antécédent que rien ne doit contester. Le rituel accomplit l'obligation et simultanément l'impose pour la suite des temps.

Il est toutefois un rituel qui peut donner lieu à un résultat imprévu : c'est celui du concours (*agôn*, *cei-*

tamen). Il est aussi un jeu. Il y faut des arbitres, qui ont charge de constater une victoire. L'arbitrage est relativement aisé, s'il s'agit du résultat d'un effort physique (je pense aux grands jeux de la Grèce). Mais si ce sont des musiciens ou des chanteurs ? Il faut que le plaisir marque une préférence. Dans un tout autre registre que la répétition rituelle, et sans même qu'il y ait concurrence avec le rite religieux — imaginons que celui ou celle qui fera œuvre de langage accepte, par jeu, la rivalité d'une autre voix. Qu'un défi soit lancé, qu'une épreuve doive départager deux chanteurs ou deux musiciens concurrents : il y aura un gagnant et un perdant. Unique ou pluriel, un arbitre décide, attribuant une supériorité.

La fable que je construis peut s'appuyer sur ce que racontaient les mythographes de l'antiquité. La légende dit le péril qu'il y a pour celui qui lancerait un défi, quand il s'aventure imprudemment contre plus fort que lui. Athéna (raconte Apollodore, I) jette la flûte dont elle ne peut se servir sans défigurer son visage. Marsyas s'en empare et en joue si adroitement qu'il se croit capable de surpasser Apollon, le joueur de lyre. Il est convenu que le vainqueur traitera le vaincu à sa volonté. Apollon l'emporte sur son rival. La punition du vaincu sera cruelle.

Mais le concours n'a pas lieu seulement entre divinités de stature et de talents différents. La rivalité de l'*agôn* grec est peut-être un lieu de transition entre le sacré et le profane, qu'il s'agisse des exercices du corps ou du chant. Le concours profane se déroule entre humains, et se décide humainement, entre bergers, par exemple, avec pour arbitre un écoutant. Ou simplement quand la décision intervient par la

reconnaissance d'une supériorité, de la part du rival surpassé (Théocrite, *Thyrsis*). Qu'un auditeur pris à témoin exprime sa préférence pour l'une des voix concurrentes, et voici que naît le premier temps de la critique. Un signe marque cette décision dans la troisième bucolique virgilienne : c'est le cadeau annoncé d'avance — coupe ou tête de bétail — qu'un juge attribuera, départageant un vainqueur et un vaincu. À qui doit aller la reconnaissance et la récompense promise ? Tel est le premier geste critique.

Dans la rivalité agonique, la libre invention des concurrents fait appel à un libre choix de l'auditeur. Le surpassement, le degré supérieur du pouvoir manifesté, la perfection approchée, le plaisir ou l'instruction donnés, voilà ce dont l'auditeur ou le groupe d'écouterants devront décider. On voit s'exercer cette fonction arbitrale dans l'œuvre qui me paraît être la meilleure représentation imaginable de la rivalité agonique : les *Grenouilles* d'Aristophane. Son exemple, hautement emblématique, me revient sans cesse à l'esprit au milieu des débats d'aujourd'hui.

L'affabulation des *Grenouilles* est bâtie sur une seule question : lequel des deux poètes défunts, Eschyle ou Euripide, recevra aux Enfers le trône d'excellence et sera le plus digne d'être ramené sur terre par Dionyos ? L'enjeu pour chacun d'eux est une seconde vie, allant de pair avec la survie de l'œuvre à son auteur. Le retour sur terre se lie à une but politique précis, puisque l'arbitrage de Dionyos doit retentir celui des deux qui saura le mieux porter secours aux Athéniens dans un moment difficile du conflit avec Sparte. La question de la survie littéraire se trouve donc étroitement rattachée à celle du des-

tin d'une cité. Cette partie de la comédie nous fait assister à la dispute des deux auteurs tragiques : c'est un agôn posthume. Aristophane a pris parti pour Eschyle. Aussi fait-il dire à celui-ci que sa poésie n'est pas morte avec lui ; celle d'Euripide, en revanche, a accompagné son auteur dans la mort (v. 868-869). La décision critique est donc une affaire de vie ou de mort.

Le litige passe par l'épreuve cocasse de la balance : les vers d'Eschyle pèsent plus lourd que ceux d'Euripide. Cela ne va pas sans quelque ironie à l'égard d'Eschyle, car les longs mots composés qu'il a inventés font poids inévitablement, et sitôt jetés sur le plateau ils font pencher le fléau.

La balance est l'emblème d'une justice objective : la tradition iconographique suspend une balance allégorique à la main de Thémis, la divinité qui rend la justice. La bouffonnerie d'Aristophane consiste à dresser sur scène une balance réelle et matérielle. Mais la décision critique peut-elle être emportée de la sorte ? Nul n'ignore qu'il n'existe pas de balance à mots, et que l'on ne peut peser des paroles versifiées « comme l'on pèse au marché le fromage » (v. 1369). L'outillage drolatique mis en œuvre par Aristophane n'est pas sans faire penser aux techniques utilisées aujourd'hui dans l'analyse du langage : « Et l'on apportera des règles, des équerres à mesurer les vers, des moules quadrilatères [...] des diamètres et des coins » (v. 799-801). Bien entendu, Aristophane ne croit pas un instant à cette pesée objective. Les outils et la balance ne sont avancés, dans la comédie, que parce qu'il ne faut pas laisser la haute main aux mauvais arbitres. Il y a aux Enfers trop d'individus

pervers, des coquins de toute espèce (*panourgoi*, v. 781). Si c'est d'eux que l'on fait dépendre la décision, ils choisiront mal, comme fait le peuple à la majorité des voix. C'est finalement Dionysos en personne qui intervient et qui opère le choix qui départage : « J'ai jugé qu'Eschyle a vaincu » (v. 1473).

Faisons maintenant un pas de plus, qui nous conduira à un second aspect de la critique. Imaginons des chants que le choix des arbitres et la préférence d'une plus large audience ont sauvés de l'oubli ; imaginons qu'ils aient été transcrits, chantés à nouveau, enseignés à la jeunesse¹. Et qu'au cours des âges, à travers des copies différentes (des « traditions » diverses), des ajouts se soient produits, des versions non concordantes soient apparues, des mots aient vieilli, des usages de la langue se soient modifiés, des noms de lieu aient changé. Supposons aussi qu'avec un désir de sauver le meilleur texte, des bibliothèques se soient créées, des grammairiens se soient mis à l'ouvrage. Le nouveau geste critique qui apparaît est celui, philologique, de la *restitutio*. Les termes « restituer », « restitution » étaient autrefois usuels et le *Dictionnaire de l'Académie*, en 1740, en donnait les définitions suivantes : « Les gens de lettres disent, *Restituer un texte, un passage de quelque auteur*, pour dire, Rétablir un passage qui était corrompu, le

1. Sur le rôle du grammairien et du critique dans la pédagogie antique, voir H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 3^e éd., Paris, P. 223-235 ; R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968. Sur la philologie à l'âge de la première modernité, voir Anthony T. Grafton, *Defenders of the Text, 1450-1800*, Harvard, 1991 ; *Les origines tragiques de l'édition*, trad. P.-A. Fabre, Paris, 1998.

remettre comme il doit être [...] Cette *restitutio* est *heureuse*. Il signifie alors Rétablissement ». L'ambition critique est à nouveau d'opérer un choix, mais un choix qui consiste à retenir la juste manière de lire (au sens technique : la « leçon »), à écarter, ou du moins à marquer d'un signe de suspicion ce qui apparaît comme un ajout indu, à rendre leur forme première aux mots que l'incompréhension des copistes a déformés. La restitution cherche à rétablir l'intégrité du texte, à le rendre à son état premier, tel qu'il a été formulé par son auteur. Le premier devoir du critique est alors de prendre connaissance de l'histoire du texte¹. Dûment amendé, pourvu d'éclaircissements, le texte pourra donner lieu à une édition dite « critique ». Le personnage emblématique de la critique restitutrice est Aristarque de Samothrace (env. 217 — 145 avant l'ère chrétienne), qui vécut à Alexandrie et qui fut la figure fondatrice de la philologie. Son nom est lié à la quête du « véritable Homère ». Éditer devint un art à part entière, l'ecdotique. Cet aspect de la critique — domaine de la glose, des scholies, des recitations — a été le terrain de disputes et de rivalités très vives. N'y voir que des querelles de pédants serait ne prêter attention qu'à l'anecdote. Il y avait là des enjeux importants : les techniques de sélection utili-

1. Exemplairement, au début de son *Histoire critique du Vieux Testament*, nouvelle éd., Amsterdam, 1685, Richard Simon écrit :... « Il est impossible d'entendre parfaitement les Livres Sacrés, à moins qu'on ne sache auparavant les différents états où le Texte de ces Livres s'est trouvé selon les différents temps et les différents lieux, et si l'on n'est instruit exactement de tous les changements qui lui sont survenus. » La critique ne se dispense pas d'une perspective historique.

sées pour restituer les œuvres anciennes comportaient *ipso facto* un droit de *destitution* sur ce qui était jugé « douteux ». Le jugement critique se dotait ainsi d'un pouvoir d'invalidation, qui ne demandait qu'à s'étendre. Les grands textes du passé, désormais, n'étaient plus des modèles ou des révélateurs de la Vérité. Au regard d'un savoir émancipé, ils seront les témoins d'un devenir de l'esprit — dont la pensée critique se déclare, dans le présent de son exercice, l'expression la plus avancée. Cette critique de destitution ne stigmatise pas seulement les passages interpolés, mais éveille le doute sur le système entier de l'autorité établie, jusqu'au magistère des modèles et des écrits sacrés. L'incroyance du « libertinage érudit », dès le xv^e siècle, fut un rejeton de l'érudition. On retrouve ici, dans une autre situation, le pouvoir du refus (de la négativité) présent dès l'origine dans l'acte du choix.

La destitution délibérée ne fut pratiquée que par des audacieux ou des désespérés. Mais la principale force de destitution est le temps. Il érode les autorités par un mélange d'oublis et de novations insensibles. Le labeur de la restitution prévalut longtemps. À quelles fins ces partages à opérer entre l'authentique et l'inauthentique ? À la Renaissance, quand l'imprimerie fit son apparition, on sentit la nécessité d'opérer des choix entre les versions dans lesquelles ont été transmises les « écritures » (saintes ou profanes) qui avaient déjà fait l'objet d'une consécration. Il faut entendre mieux les préceptes et les exemples, pour mieux leur obéir. Au besoin, il faut les traduire, ce qui est aussi interpréter. Ceci présuppose que les choix premiers sont demeurés

entièrement valides, et que les grandes œuvres devenues « canoniques » ou « classiques » conservent toute leur *autorité* — dans l'ordre esthétique, moral, religieux ; elles ne sont l'objet de tant de soins que parce qu'on les estime toujours destinées à la délection, à l'éducation, à la foi religieuse, ou à servir de modèles pour de nouvelles œuvres qui les imiteront judicieusement. La critique est à l'ouvrage aux fins de purification, pour que la typographie ne fasse perdurer que la seule intention des auteurs. L'humanisme de la Renaissance a entériné les choix qui ont transmis Homère, Virgile, Cicéron, etc., et surtout ceux, irrévocables, qui ont rassemblé les écrits sacrés de la Bible et du Nouveau Testament. Pour que ces écrits continuent à faire autorité, il faut les garder intelligibles, malgré les inévitables changements de la langue ; et il faut surtout préserver leur fonction magistrale, malgré l'évolution des normes morales.

C'est ainsi que l'exigence du maintien de l'autorité des textes a requis non seulement la restitution du sens originel des mots (la philologie), mais l'assignation à ces mots d'un double, triple ou quadruple sens. Pour faire perdurer l'autorité d'Homère, après la disparition des sociétés aristocratiques auxquelles correspond son sens littéral, les stoïciens en proposèrent une lecture allégorique. Il en alla de même avec l'Écriture Sainte. Une exigence morale nouvelle obligea la lecture obédiente à passer par une interprétation figurée. La formule en est donnée à la renaissance carolingienne par Raban Maur : « Tout ce qui dans la parole divine ne correspond ni à l'honnêteté des mœurs ni à la vérité de la foi, sache-

le, est dit de façon figurée¹». Ce déchiffrement des figures ne s'arrêtera pas à la littéralité mieux comprise; il ne se satisfera que lorsqu'il aura perçu plusieurs autres sens au-delà du sens littéral (*historia*): celui qui est relatif au Christ et à l'Église (*allegoria*); celui qui concerne les fins à poursuivre (*tropologia*); celui qui désigne les réalités dernières, c'est à dire l'eschatologie (*magogé*). Sur des termes littéraires peut-être décevants ou même scandaleux, l'interprète bâtit un arc-boutant de cathédrale. Il construit, en référence à d'autres lieux de l'Écriture, un système de relations conforme au dogme dans son ensemble. Mais à cette construction qui pluralise les significés pourra s'ajouter une tentative de découvrir dans le texte l'intention qui en est la source, la « pensée de l'auteur ». Cette recherche, engagée avec crainte et tremblement, concerne la volonté de Dieu. Mais si ces textes ont été pensés par des hommes, la recherche vise à ressaisir l'acte, le sentiment qui les produisirent. Elle se fait psychologie. L'herméneutique, dès sa première formulation, veut vivifier l'érudition. En s'appliquant tant au texte sacré qu'aux œuvres classiques, elle s'assigne une tâche dont l'ambition n'est pas facile à satisfaire: « L'herméneutique apprend à comprendre et à expliquer les pensées des autres d'après leurs signes.

1. « *Quidquid in sermone divino neque ad nomen honestatem neque ad fidem veritatem proprie refertur, figuratum esse cognoscas.* » Sur l'allégorie et le quadruple sens de l'Écriture je renvoie à: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, 1960, § 895-901; Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, 1958 et *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, 1970; H. de Lubac, *Exégèse médiévale*, 4 vol., Paris, 1959.

Cette compréhension a lieu lorsque les représentations et les sentiments s'éveillent dans l'âme du lecteur selon l'ordre et la liaison mêmes où elles se sont produites dans l'âme de l'auteur¹». Comprendre, ce serait donc mettre en lumière l'intention qui s'est manifestée dans le texte, et l'herméneutique, art de la lecture des signes, rejoindrait cette intention au point où elle se manifeste, sur le seuil où le texte prend naissance. La pleine restitution du texte aura ainsi requis l'histoire des mots, la connaissance des figures, la divination psychologique.

Faisons un dernier pas dans ce parcours. Ce sera le pas au-delà duquel les textes interprétés cessent d'être porteurs d'autorité et deviennent objets de savoir ou de préférence, sans égard pour les créations antérieures. Ils n'imposent plus la seule loi, ils n'indiquent plus la voie du Salut; et ils ne sont plus les modèles absolus, les flambeaux de la Beauté. Ce qui compte davantage, c'est le sens — selon la raison et le goût, le jugement et le sentiment personnels — que l'interprète va tenter d'y déceler. C'est là un tournant capital, où la critique, ne traquant plus à restituer une autorité préétablie, se fait elle-même pouvoir *insitutum*. La perspicacité exégétique et interprétative aura ainsi été le moment préparatoire — le premier exercice — d'une souveraineté de la conscience autonome. Telle que nous l'imaginons en son acte dernier — datons-le de l'époque des Lumières — la critique parle au nom d'une autorité propre — science, ou sentiment — et

1. F.A. Wolf, *Encyclopaedia der Philologie*, hgG. von S. M. Sockmann, Leipzig, 1831.

nous la voyons revendiquer une part de création véritablement instauratrice. Elle juge et choisit, comme en renouvelant son acte premier, mais dans une œuvre qui est sienne et où elle ne se confine pas au rôle de l'arbitre.

Trois variétés de la critique ?

Quittons ces vues spéculatives pour prêter attention à l'histoire récente de la société et de la culture. Un moment de rétrospection, ici encore, sera profitable.

Dans sa *Physiologie de la critique* (1930), un livre intelligent et gaiement enlevé, Albert Thibaudet distinguait la critique spontanée, la critique professionnelle, et la critique des maîtres¹. Il les voit naître toutes trois au tournant du XIX^e siècle. C'est le moment où les textes livrés par la tradition ne sont plus détenteurs d'une autorité indiscutée : la critique en a peut-être le regret, mais elle décide en pleine autonomie. Il n'est pas difficile d'y retrouver quelques-uns des gestes que je viens de distribuer dans la longue durée d'une histoire hypothétique.

La critique spontanée, opérant à partir de la cause plus que d'une lecture approfondie, fait le tri et le choix dans l'article de journal : elle décide des succès du jour. La critique professionnelle, qui est

1. Le lecteur d'aujourd'hui peut se demander s'il était indispensable que se poursuive, tout au long de l'ouvrage de Thibaudet, une discussion des idées de Ferdinand Brunetière. Mais ainsi va la critique, qui prend presque toujours son élan à régler des comptes avec une critique antécédente.

celle des professeurs, « lit pour savoir, et sait pour ordonner » (p. 90) : elle restitue les textes pour les regrouper et pour les enseigner. La critique des maîtres est celle que pratiquent les écrivains eux-mêmes (Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Valéry) quand ils s'expriment sur « le génie, le genre, le Livre » (p. 130). Thibaudet ne s'arrête pas à la discussion de ces « trois quartiers » de la critique, ni aux considérations annexes sur le jugement et le goût. Un dernier développement, sur la « construction en critique », examine les conditions dans lesquelles la critique peut devenir créatrice. Ne fut-ce pas le cas de Montaigne ? De Fénelon aussi ? Thibaudet va même jusqu'à admettre qu'intervienne un pouvoir de fiction, qui est plus qu'une aptitude à coïncider avec l'univers mental d'un écrivain ou d'une époque. « La vraie critique coïncide avec le mouvement créateur des hommes, des œuvres, des siècles, des littératures, oui ; mais elle y emploie l'énergie et l'originalité de son propre mouvement créateur. Quand elle réalise un de ses très rares chefs-d'œuvre, elle se comporte devant la réalité littéraire comme le romancier devant la réalité morale ou sociale. Elle étudie certes les hommes, mais des hommes qui sont considérés et traités comme une nature, et auxquels s'ajoute la critique comme l'homme à la nature — *homo addivus nature, criticus addivus literis* » (p. 211). À quoi s'ajoute un hommage à l'âme romantique, sur un tout autre registre que celui que devrait adopter peu après Albert Béguin dans *L'âme romantique et le rêve*, mais très proche de l'idéal de critique qu'allait formuler Georges Poulet : « L'élan profond de la critique se confond avec l'élan profond du romantisme fran-

çais, mais du romantisme dans son plein sens européen : sympathie avec toutes les formes religieuses, historiques, ethniques, esthétiques, tentative pour les revivre dans leur mouvement original, pour en extraire non plus des signes extérieurs, conventionnels, pratiques, mais des phrases musicales qui en donneraient l'essence » (p. 228). La sympathie est inséparable d'une amitié entre auteur et lecteur : « Amitié et création deviennent de la critique quand elles passent à l'écrit et au discours, quand le rapport entre le lecteur et l'auteur se traduit par un dialogue, quand le livre parle et qu'on lui répond en sa langue » (p. 232). Cette construction de la critique a-t-elle des chances de réussir ? Répondre à l'œuvre dans sa langue, n'est-ce pas courir le risque de la paraphrase, de l'écho trop docile ? N'avons-nous pas, aujourd'hui, refroidi ces amitiés, restauré l'écart, le soupçon, qui permettent de repérer, chez les écrivains, des aveuglements, des méconnaissances de soi, des trahisons inconscientes ? A la vérité, Thibaudet ne s'arrête pas à l'image du dialogue confiant. Il va prendre son exemple de critique créatrice en très haut lieu :

La critique pleinement créatrice, celle qui ne s'appuie sur une œuvre elle-même parfaite que pour la retourner et la maîtriser de toutes les façons, la féconder, la dépasser, en faire le point de départ d'une création géniale qui demeure pourtant jusqu'au bout incorporée à la critique, elle a été réalisée au moins une fois, et c'est par Platon dans le *Phédrus*.

Qu'est-ce que le *Phédrus*? La critique littéraire d'un discours de Lysias que reproduit Platon [...]. Ce discours, après l'avoir critiqué, Socrate le refait, et si on ne pourrait dire que le sien soit supérieur à celui de Lysias, tout

au moins ne lui est-il pas inférieur. [...] Les deux discours se tiennent également sur un certain plan. Mais Socrate, averti par le signe démonique, passe, pour refaire un troisième discours, sur un plan nouveau [...]. D'une part, se souvenant que l'Amour est dieu et que Lysias et lui n'en ont parlé qu'humainement, il passe sur le plan divin. D'autre part il passe du plan de la rhétorique sur le plan de la dialectique, du plan de la dialectique sur le plan du mythe philosophique, au-dessus duquel il n'y a rien (p. 238).

Comme s'il craignait d'avoir trop laissé attendre, Thibaudet se reprend : il n'y a plus eu de critique créatrice du même ordre depuis Platon, et il n'y en aura peut-être plus... Toutes proportions gardées, toutefois, l'idée d'un passage par le critique d'un plan à un autre me paraît mériter d'être retenue. De même que la suggestion, rapidement insinuée, que « la critique littéraire est une philosophie de la littérature », tandis que « la philosophie est une critique des données des sens et de la raison » (p. 240).

C'étaient là, dans des conférences faites au lendemain de la Première Guerre, et publiées en 1930, des pressentiments lucides. De même qu'étaient clairvoyants, dans une sociologie esquissée à grands traits, les liens que Thibaudet établissait entre la critique professionnelle, l'Université, et les conflits politiques de la France du XIX^e siècle¹. Si nous posons des questions analogues au sujet des récents débats relatifs aux méthodes, bien des faits de société devraient être pris en compte. Elles le seront sans

1. Pour la suite de cette histoire, voir Antoine Compagnon, *La troisième République des Lettres de Flaubert à Proust*, Paris, 1983 ; *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, 1998.

doute par les historiens. Ils nous diront peut-être que l'accroissement des audiences universitaires, leur impréparation, l'émulation des nouveaux enseignants pour la conquête d'un statut, ont favorisé, dans le domaine littéraire, l'offre d'innovations liées à l'état présent des sciences humaines, telles que la sociologie, la psychologie, la linguistique, l'anthropologie. La demande est forte, en effet, pour des procédés qui, indépendamment ou en surplus de ceux de l'histoire « traditionnelle », rapprocheraient les démarches de la recherche littéraire (conçues comme des techniques) de celles des sciences. Le caractère impersonnel et contraignant des méthodes positives satisfait tout ensemble le besoin d'autorité de l'enseignant, et le besoin éprouvé par l'enseigné d'acquiescer promptement un savoir et un savoir-faire qui le qualifieront pour son entrée ultérieure dans la profession.

Entre les anciennes disciplines (jugées trop timorées) et les projets méthodologiques novateurs qui promettent d'accroître la rigueur du langage interprétatif, il y a néanmoins tout un *no man's land*. On peut mettre à profit cet espace, car il faut faire une place à une inquiétude et à une hésitation. Inquiétude précieuse, car, à moins d'accepter d'emblée l'apaisement de quelque nouvelle « école », la critique a toutes les raisons de s'interroger sur ses propres fins, et sur ses usages légitimes. Elle ne doit pas s'excepter elle-même dans l'exercice de la remise en cause, qui lui appartient fondamentalement. Avant toute généralisation d'un savoir transmissible, l'écrivain qui a opté pour la critique doit avoir fait connaissance avec le monde de la particularité : s'être attaché à des œuvres singulières, s'y perdre

même, s'en détacher, y retourner. Passer d'un art à l'autre, confronter livres, tableaux, cinéma, opéra, au gré de l'attrait qu'il éprouve. Jeter davantage qu'un simple coup d'œil sur tout ce qui aujourd'hui comme en tout temps ne fait pas partie du monde de la culture. Vagabonder sans but, en attendant que mûrisse une visée à laquelle il (ou elle) n'aura plus envie de renoncer. Les longs noviciats, les incursions, le tout-venant des lectures, les désirs de faire soi-même œuvre littéraire sont les moyens de contrebalancer les périls liés à la technicité de la critique professionnelle, laquelle est capable de transformer en un tournemain des ignorants en spécialistes impeccables.

Il faut se rappeler que toute méthode précise stabilise le plan auquel elle s'applique adéquatement. Mieux elle spécifiera son langage, et plus seront prédéterminés les faits qu'elle saisira et la manière dont ceux-ci seront coordonnés. Les éléments qu'elle confrontera seront en rapport d'homogénéité et de congruence. L'investigation ayant défini son angle d'approche, il arrive rarement qu'elle ne trouve quelque chose qui ressemble à ce qu'elle cherchait, offert au langage qui était tout préparé pour le décrire. Une méthode spécifiée définit, en quelque sorte, une section de l'œuvre, ou une tranche fine de l'ensemble que l'œuvre pourrait former avec une certaine catégorie d'éléments environnants (artistiques, sociaux, économiques, etc.). L'avantage d'une bonne méthode, c'est qu'elle permet de décomposer et d'organiser les niveaux de réalité qu'elle décèle et qu'elle invite à observer. Son mérite n'est pas seulement d'ouvrir des possibilités de lecture,

mais aussi d'imposer des points d'arrêt. Si l'on a pris soin de restreindre le champ de l'enquête, il n'est pas impossible d'aboutir à des résultats précis. Seulement en isolant un « niveau » pour l'explorer, on se voue à une abstraction. S'y confiner, c'est renoncer à tout le reste, et c'est s'immobiliser sur le plan des certitudes promises — donnant donnant — par une option méthodologique *déterminée*.

Trajets

Or j'ai peine à accepter la fixité pour prix de la certitude des réponses qui me seront données par la tranche du réel que définit une méthode déterminée. Il n'est pas de notion à laquelle je tiens davantage que celle du trajet critique. Mais je sens que je dois quelques explications à son sujet.

À toute idée d'un trajet s'associent les images d'un départ et d'un but. Images dont l'attrait est grand, et qu'il est permis de mettre en question sans pour autant révoquer la notion de trajet. En effet, où commencent les projets d'un écrivain ? Où s'achève son travail ? La plupart des grands livres n'ont pas de commencement et pas de fin. Le critique est un écrivain, et l'on poserait aussi bien les mêmes questions à son propos. C'est fixer à l'expérience critique un début bien tardif, que de faire consister son premier acte dans le choix d'une méthode à l'éventaire des techniques disponibles. L'écoute, la lecture, sont premières, plus ou moins précédées par la rumeur, la gloire, les images indirectes. Presque tout mot ou segment de phrase lus pour la première fois, sitôt

qu'en est appréhendé le premier sens apparent, sont furtivement, impalpablement accompagnés d'un acquiescement. Mais à cette reconnaissance instantanée succède une seconde étrangeté. Le mot, la phrase déchiffrés sont là, sur la page, et nous leur faisons face. À la fugitive compréhension succédera l'étonnement, la perplexité, l'émotion, le refus. Commence alors, suivi par nos yeux, le trajet ultérieur d'un texte : nous suivons le fil d'un discours, d'une narration, d'une argumentation. Un mouvement est alors induit. Notre attention plus éveillée escortera, tant bien que mal, les mots sur la page. (Mais sur la page, comme sur les murs et sur les colonnes d'affichage, il y a aussi des signes et des mots dénués de mouvement, ou doués d'une autre sorte de mouvement.) Un trajet de la critique ne commence qu'au vu de la dynamique propre de ce qui s'est fixé ou déroulé devant nous. Une physiologie est apparue. Nous y avons perçu un signal, d'autres lecteurs nous en auront prévenus, notre curiosité est devenue plus vive. Nous allons donc revenir à cette page. Tenter de lire davantage. Donner au signal perçu une meilleure réponse.

L'œuvre critique, certes, peut très honorablement s'astreindre à l'application d'un programme préétabli. Mais il vaut mieux qu'elle ressemble au voyage de ceux « qui partent pour partir », sans savoir où la pérégrination les mènera. Il faut tenter de passer d'un plan méthodologique à un autre, même si l'on possède une particulière compétence ou si l'on a une prédilection pour l'un d'entre eux. Or ce déplacement-là n'est régi lui-même par aucune méthode

rigoureuse. Je souhaiterais que soit faite ici la part d'un choix, mais d'un choix qui se garde de l'irrespect et de l'arbitraire. Telle que je la conçois, cette non-méthode va de pair avec l'idée d'une conjonction des divers impératifs méthodologiques : il n'y a pas de raison de répudier ceux qui furent dès longtemps liés aux exigences philologiques de la « restitution » dont il a été question précédemment (établisement du texte, sens des mots dans leur contexte historique, discussion des « variantes », éventuellement des brouillons, etc.), pas plus qu'il n'y a de raison de négliger les procédés de style, les circonstances personnelles, historiques, intellectuelles, les faits sociaux et affectifs, tels qu'on a appris aujourd'hui à les analyser.

Les travaux que je viens d'évoquer pourraient faire croire que l'observation, menée sur divers plans, se borne à accumuler des constats. L'inventaire scrupuleux, fût-ce sous plusieurs aspects, et en réclamant beaucoup de temps, n'est encore qu'un moment statique — une étape préliminaire. Car le trajet dont je tente ici de tracer schématiquement une image, est surtout formé par la série de variations au cours desquelles le rapport se modifie entre le lecteur et l'œuvre. À mesure que la lecture se fait plus exacte et plus complète, les conditions sont acquises pour que naisse une interrogation indépendante, insoumise, que le lecteur formule de sa propre initiative. De déchiffreur qu'il était, il devient questionneur. Il pose ses questions d'homme vivant et réfléchissant à un interlocuteur qui l'a provoqué. Il a devant lui ces *objets* si complexes que sont un texte, une « œuvre », ou simplement un document. S'en est-il détaché ?

S'est-il éloigné de l'œuvre ? Oui, en un certain sens, puisqu'il ne s'est pas tenu dans l'acquiescement docile du premier instant. Car l'éloignement est en même temps la condition nécessaire pour que la page ou le livre lus prennent figure et consistance, et que se produise une rencontre plus marquante. Et maintenant, où ira la réponse du lecteur ? Quel geste ultérieur choisira-t-il d'accomplir ? Un moment vient où la « conscience critique » — expression chère à Georges Poulet — élabore plus nettement son dessein propre et veut aller plus loin, dans la direction où son intérêt l'entraîne. Dans cette question qui est maintenant toute sienne, le lecteur peut garder son attention fixée sur ce que je nomme ici, par commodité, « l'œuvre ». Il peut aussi s'en éloigner, examiner les alentours, ou reporter son intérêt dans une tout autre direction. Il peut tantôt vouloir déclarer son admiration (ou au contraire son désaccord), tantôt rêver à une œuvre qu'il écrirait à son tour, mettre en chantier une recherche du temps perdu. Il peut prendre la décision d'expliquer un poème, une pièce de théâtre, un roman, afin qu'ils deviennent un bien partagé par une communauté qu'il encourage à exister. Ou se laisser guider par le souci d'éclairer la condition humaine dans le monde contemporain. Si le lecteur poursuit sa route, elle aura croisé, en un point décisif, celle d'une œuvre. Le ton de l'essai, de la réflexion philosophique, voire celui du roman aura peut-être prévalu sur le travail de la critique littéraire proprement dite. Les choix sont libres, mais quelle que soit l'option prise, une grande lumière aura pu jaillir à l'intersection des deux trajets.

Sur la relation désirée

Poursuivant l'histoire hypothétique que j'avais d'abord esquissée, je garde sur la scène un Je qui n'est pas tout à fait moi.

La relation, dis-je, et c'est donc toute une histoire ! Je le sais quand j'interpelle l'ami qui passe sans me voir. Je le sais quand, pour garder mon secret, je parle d'autre chose. Je n'ai donc pas de peine à comprendre, en retour, qu'il y ait des auteurs qui m'interpellent : ce sont des orateurs. Qu'il y ait aussi des textes derrière lesquels se cache quelqu'un (un homme, une femme) qui ne veut pas « se livrer » complètement, et qui pourtant a voulu être lu. Le paradoxe de la plupart des œuvres littéraires, c'est qu'elles soient d'une part une fête du langage — c'est-à-dire une relation avivée —, et qu'elles puissent aussi, parfois en même temps, être une relation suspendue. Quelqu'un a voulu que je prête attention à lui, à elle, et j'y consens. Ou au contraire : quelqu'un s'est senti moins important que les paroles qu'il a pu former, et je commencerai par les écouter seules, sans y impliquer leur auteur. Malarmé l'a proposé il y a plus d'un siècle : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »...

Un travail s'accomplit en moi par le déroulement du langage perçu dans l'œuvre. J'en possède la certitude immédiate ; mon émotion, mes représentations en marquent un premier profil. Toute description ultérieure, toute interprétation doivent garder la

mémoire de ce fait premier, pour lui apporter si possible une clarté supplémentaire. Peut-être y aura-t-il un malentendu à dissiper. Certes, l'œuvre — fût-elle mobile, mal arrêtée — a sa consistance matérielle indépendante ; elle dure par elle-même ; elle existe sans moi. Mais, comme y a tant insisté Georges Poulet, elle requiert mon identification ; les phénoménologues et les linguistes (Ingarden, Mukarovsky) disaient aussi qu'elle prend existence par son *actuation* en une conscience réceptive.

L'œuvre, antérieurement à la lecture que j'en fais, n'était qu'une chose endormie. Pourquoi ne pas revenir, temporairement, à cet état de *chose*, c'est-à-dire aux multiples signes objectifs dont elle est composée. Je sais que j'y trouverai les garants matériels de ce qui fut, à l'instant de la lecture, ma sensation, mon émotion, mon malaise. Pour mieux savoir par quoi s'est éveillé mon sentiment, je tenterai de repérer les structures objectives qui l'ont déterminé. Il faudra pour cela non pas renier mon « impression », mais la mettre entre parenthèses, et traiter résolument en objet ce système de signes dont j'ai éprouvé la puissance. Ces signes m'ont séduit, ils sont porteurs du mouvement qui s'est réalisé en moi. Loin de récuser leur séduction, ou le choc subi, loin d'oublier la première rencontre, je cherche à leur faire droit, à les mettre en lumière dans ma propre pensée, et je ne puis le faire avec quelque chance de réussite qu'à la condition de lier étroitement le premier attrait (ce que j'ai pris pour le sens) à son substrat verbal, à sa source formelle.

Ici interviendra l'étude « immanente » des caractères objectifs du texte : composition, lexicque, style,

images, valeurs sensorielles (les sonorités, bien sûr, mais avec elles tout l'écheveau du sensible). J'entre-rais dans le système complexe des rapports internes, j'en déchiffre s'il se peut la loi ou les failles. Un effort sera nécessaire pour mettre en évidence l'interdépendance des effets et des moyens. Tourné vers la face objective de l'œuvre, je verrai qu'il n'est pas de détail indifférent, pas de composante mineure et partielle qui ne contribue à la constitution d'un tout en devenir. Des correspondances significatives, des contrastes ou des homologies se révéleront, non seulement entre faits de même plan (style, composition, sonorité), mais entre valeurs de niveaux différents, la syntaxe d'une phrase pouvant être à l'image de tout un corps de pensée. L'ensemble de ces corrélations peut se dénommer métaphoriquement *organisme* ou, de façon plus sobre, *structure* ou *système*. (On sait qu'il y a des systèmes fermés et des systèmes dispersés.) Il sera oiseux de persister à distinguer dans un texte une face objective et une face subjective, une « forme » et un « fond ». La « forme » n'est pas le vêtement du « fond », elle n'est pas une apparence derrière laquelle se dissimulerait une plus précieuse réalité. Car la réalité de la pensée consiste à être apparaissante ; l'écriture, loin d'être le truchement douteux de l'expérience intérieure, est l'expérience même. Ainsi cette sorte d'approche acceptante m'aide-t-elle à surmonter une stérile antinomie : elle me fait apercevoir le sens dans son incarnation et le matériau « objectif » dans sa portée « spirituelle ». Elle m'interdit de quitter l'œuvre réalisée pour chercher derrière elle l'expérience psychologique. (Les psychanalystes expérimentés en la matière ne quittent

pas l'espace du texte.) En restant attaché à ce système apparemment autosuffisant, je pressens une infinité engendrée par le jeu de ses relations internes. Je devine que la totalisation des relevés partiels d'une œuvre est une tâche inachevable. Comment mobiliser ce foisonnement produit par la série discontinue de mes perceptions et de mes observations ? Quel chemin choisir ? Peut-être celui qui revient au souvenir (à la fiction) d'un contact simple et naïf, à la simplicité mieux reconnue de *cette* œuvre particulière, à sa finitude, à l'espace qui pourtant s'ouvre au-delà. Je pense, bien sûr, à la poésie et à ce qu'elle désigne hors d'elle sans l'avoir elle-même saisie, sans posséder le pouvoir de le saisir. Je pense, bien sûr aussi, à ce qui fut une voix parlée ou chantée en d'autres temps, très anciennement, avant que les signes écrits se soient déposés sur un support durable.

Concordances et discordances

Il me faut toutefois considérer, plus humblement, ce qui existe à côté de *cette* œuvre particulière, et même à côté du domaine littéraire. Car je vois que l'œuvre est un monde dans un plus grand monde, qu'elle m'impose sa présence non seulement à côté d'autres œuvres écrites, mais à côté d'autres réalités ou d'autres institutions qui, elles, ont force de symboles sans être d'essence littéraire : la coutume ou la loi, les maîtrises et les dépendances, les rapports entre les sexes. Je ne tarderai pas à voir s'éveiller en elle, implicitement ou explicitement, positivement ou négativement, tout ce qui se rapporte à son dehors.

Ce rapport à l'univers extérieur, de quel ordre est-il ? Il se peut que l'œuvre, monde dans le monde, m'apparaisse comme l'expression microcosmique du lieu et du moment de la civilisation dans lequel elle a pris naissance. En sorte que les rapports que j'ai discernés au sein de l'œuvre se redoublent fidèlement hors d'elle, dans le monde élargi dont elle n'est plus qu'un élément, ou dont je puis la soupçonner d'être un reflet. J'aurai alors la conviction que la loi interne de l'œuvre m'aura offert l'abrégé symbolique de la société où elle a été produite. Ayant anastomosé l'œuvre et son contexte, je verrais se généraliser, alentour, le réseau des relations qui animent l'œuvre. L'on m'invite à croire que le sens profond de l'œuvre renvoie à un « style d'époque », lequel pourrait être lié à un « mode de production », aux règles qui régissent les rapports humains, etc. Dans quelques-unes de ses manifestations les plus radicales, ce structuralisme-là, en évitant de faire appel à des hypothèses déterministes, veut que l'œuvre soit consubstantielle à son milieu et à son temps, au nom d'un *logos* commun à toutes les manifestations simultanées d'une culture et d'une société données. Je pense alors aux objections de Sartre : l'on voit se développer un positivisme moins la causalité, soucieux de substituer la rigueur descriptive à l'explication causale — la description cherchant dès lors tantôt l'appoint d'une codification formalisée, tantôt le secours de la phénoménologie. Cette méthode est en droit d'attendre son plein succès toutes les fois qu'elle aura affaire à des cultures stables, quasiment immobiles, et dont tous les éléments entretiennent entre eux des rapports consen-

suels contribuant à fixer et à perpétuer l'équilibre culturel établi. C'est dire qu'un structuralisme radical n'est pleinement adéquat que pour une littérature qui serait jeu réglé dans une société réglée : et l'on ne s'étonnera sans doute pas que les résultats les plus satisfaisants du structuralisme soient ceux qui ont été obtenus dans l'analyse des mythes primitifs ou des contes populaires. Une pensée qui contextualise les faits de culture et les systèmes de pouvoir prévaut dans la société est liée à du prévisible : elle est en défaut dès qu'interviennent des accidents perturbateurs. Certes, pour apprécier une perturbation, il faut connaître la nature de l'équilibre ainsi rompu, et le structuralisme peut rendre d'inappréciables services en établissant le diagramme d'un ordre qui n'a pas su se prémunir contre le changement. Dès l'instant où la philosophie s'arroge le droit de questionner (sans même le contester) le bien-fondé des institutions et des traditions, dès l'instant où la parole poétique, renonçant à se réduire au seul jeu réglé, cesse d'être l'exorcisme de la transgression pour devenir elle-même transgressive, une dimension d'histoire et de subversion s'introduit dans la culture, dont un structuralisme généralisé peut malaisément rendre compte. Comment réconcilier structure et histoire ? L'idée d'un « structuralisme génétique » a été proposée (Lucien Goldmann). Mais il reste à prouver qu'il n'en résulterait pas une schématisation de l'histoire, et une propension à déduire les faits contraire à la simple logique.

L'ancienne critique normative — définissant les *genera dicendi*, les genres poétiques, les figures, les mètres — s'efforçait de contenir la littérature sous la

domination de la règle. Mais la loi, selon l'apôtre, présuppose le péché et la réprobation de la faute. J'ajouterai que l'impératif de la foi par-delà la loi — impératif proclamé par le même apôtre — présuppose à son tour la tentation contraire, le défi diabolique, avec lequel la littérature a pactisé de longue date.

Il n'est pas besoin de rappeler qu'un grand nombre de grandes œuvres modernes (depuis au moins la Renaissance) ne déclarent leur relation au monde que sur le mode du refus, de la dérision, de la contestation. Ce refus a pu avoir recours aux ruses du style d'autant plus nécessairement que s'exerçait une surveillance rigoureuse quant aux articles de foi et aux bonnes mœurs. L'histoire littéraire a eu souvent à s'interroger sur l'irrévérence ou la conformité de certains livres, sur les motifs pour lesquels ils furent parfois condamnés, ou sur les déguisements qui leur permirent d'échapper à la censure. Ce n'est pas seulement sur des documents d'archive de police, mais sur des indices de style qu'on pourra juger du caractère illicite des opinions soutenues. La ligne de partage peut être difficile à tracer entre ce qui fait qu'une œuvre est de son temps, en accepte et en manifeste les valeurs, et qu'elle porte en elle une critique (au sens de la négativité) de ces mêmes valeurs. Les œuvres littéraires, au su ou à l'insu de leurs auteurs, ne sont pas exemptes d'autocontradiction. Il faut penser à tout ce qui confère si souvent au chef-d'œuvre son relief surprenant — voire sa monstruosité — sur le fond de la culture qui le porte.

Le double jeu est inévitable : une œuvre qui cri-

tique son époque appartient néanmoins à son époque. Les éléments qui — dans leurs rapports réciproques — contribuent à la cohérence organique interne de l'œuvre sont ceux-là mêmes qui, sous un autre angle, soutiennent une relation polémique avec la littérature antécédente ou avec la société environnante. Ce n'est là que rappeler des vérités fort simples : *Le Rouge et le Noir*, par exemple, est à la fois une œuvre d'art régie par des correspondances formelles intérieures, et une critique de la société française de la Restauration. Les éléments qui concordent à l'intérieur d'une œuvre sont également les porteurs d'un désaccord. Il importe que nous sachions lire à la fois les *concordances* intimes de l'œuvre, et, dans la conjoncture élargie de l'œuvre et de son fond social, que nous sachions reconnaître la portée du *désaccord* manifesté par l'écrivain. Pour nous qui la confrontons à ce qui l'environne, l'œuvre est une *concordia discors*, une compatibilité d'incompatibles, doublant la positivité des rapports qui constituent sa forme esthétique par une négativité qui en est sans doute l'énergie motrice.

Il ne faut donc pas limiter au seul contexte historique la question du dehors de l'œuvre. Ce *dehors* est constitué par tout ce qu'elle transcende et par tout ce qui la transcende. Les tensions internes dont vit l'objet littéraire sont faites d'un ensemble d'actions et de réactions, de forces destructurantes compensées par des reconstructions. Leur appréhension n'est possible qu'au prix d'une mise en relation de l'œuvre avec son origine psychique, ses effets lointains, son milieu environnant. En l'occurrence, les indices primcipaux ne viennent pas du dehors, c'est dans les

œuvres elles-mêmes, dans leurs replis qu'on les trouvera, à la condition de savoir les y lire. Je rêve ici d'une critique qui saurait concilier la microscopie du détail avec l'élargissement comparatiste.

L'écrivain, dans son travail, se nie, se dépasse et se transforme, de même qu'il dément le bien-fondé de la réalité environnante, au nom des injonctions du désir, de l'espoir, de la colère. Comprendre une œuvre dans ses rapports intrinsèques conduit donc à interroger ses rapports différentiels avec ses attendants immédiats : un individu, en devenant l'auteur de cette œuvre, s'est fait autre qu'il n'était auparavant. Et ce livre, en s'introduisant dans le monde, oblige ses lecteurs à modifier la conscience qu'ils avaient d'eux-mêmes et de leur monde. La création, dans l'art du langage comme dans les beaux-arts, est régie par le vieux principe alchimique : dissous et coagule, *solue et coagula*. Voici réintroduits la dimension existentielle, les facteurs affectifs et collectifs dont tout à l'heure j'avais déclaré le manquement si problématique. Et, si nous renoncions à chercher dans la psychologie et dans les faits sociaux les conditions suffisantes des œuvres, nous pouvons néanmoins y reconnaître la condition nécessaire de leur genèse et de leurs effets. La structure structurée nous renvoie à un sujet structurant, de même qu'elle nous a renvoyés à un monde culturel auquel elle s'ajoute en y apportant peut-être le trouble et le défi.

Voici mieux évidente la nécessité de saisir, dans l'œuvre, sa valeur d'événement concret, ce dont elle surgit, ce vers quoi elle va. Comme on parle de passage à l'acte, je souhaite surprendre un passage à l'œuvre, aussitôt suivi d'un passage de l'œuvre au

monde. Quand bien je sais ne pouvoir jamais atteindre l'auteur antérieur à son œuvre, j'ai le droit et le devoir d'interroger l'auteur dans son œuvre, s'appropriant à la produire, puis la faisant exister, et la voyant s'éloigner de lui. À l'écouter, je poserai les questions que savait déjà poser l'ancienne rhétorique : *qui parle ?* Puis je me demanderai vers quel destinataire — réel, imaginaire, collectif, unique, absent — se dirige cette parole : *à qui ou devant qui est-il parlé ?* À travers quelle distance ? En dépit de quels obstacles ? Par quels moyens ? C'est seulement maintenant que le plein trajet de l'œuvre me devient perceptible, puisque j'ajoute à la considération du trajet textuel l'explicitation d'un trajet intentionnel impliqué dans le trajet textuel. L'étude structurale de la forme — mettant en évidence *comment il est parlé* — conserve toujours sa valeur centrale, mais consent à ne plus s'en tenir au réseau des rapports internes de l'œuvre. Les éléments stabilisés du livre ou de la page sont aussi le lieu d'un mouvement qui les traverse. Dans la façon même dont la parole se lie à la parole, je discerne sa relation avec ce qui, avant la naissance de l'œuvre ou après sa publication, n'est pas encore ou n'est plus la parole audible.

Le trajet que je viens d'évoquer ne s'effectue pas dans le tissu homogène et continu du langage explicite. Surtout lorsque est pris en considération ce qui a motivé le recours à la littérature et à l'imaginaire. Beaucoup d'œuvres portent en elles le récit, l'indice ou la justification de leur propre venue au monde. Le roman de Proust est ici l'exemple majeur ; mais Rousseau racontant son « illumination », ou Montaigne évoquant la perte de La Boétie ne sont pas

moins révélateurs. Chez d'autres, il faut plus difficilement déchiffrer, dans l'œuvre, la nature spécifique d'un désir, d'un pouvoir, qui ont cherché à s'attester en donnant naissance à l'œuvre. C'est une discontinité que je mettrai en évidence lorsque, avec Spitzer, je verrai la personnalité d'un auteur se lier à un ensemble d'écarts et de différences (syntaxiques, lexicologiques, etc.) par rapport à la langue standard du moment culturel. Écart qui prend la figure de l'excès déréglé dans certaines œuvres provocatrices — mais que la culture récupère ou tente de réintégrer dans la langue commune, par la voie du commentaire. Je vois ici se profiler la question de l'œuvre comme exception (voire comme monstre), signe d'un individu qui s'affirme unique et incomparable, geste d'une révolte irréconciliable, mais qui, parce qu'elle a fait appel au langage, court le risque ou la chance de perdre le bénéfice de sa rupture et de se voir assimilée par une lecture explicative. L'exception se résorbe ainsi dans ce que Kierkegaard nomme (en le récusant) « le général », c'est-à-dire dans l'ordre de ce qui est rationnellement universalisable, par-delà le destin de l'individu. Jusque dans la plus radicale étrangeté — et en raison même de cette étrangeté — des œuvres scandaleuses peuvent devenir des œuvres *exemplairement* scandaleuses. Le critique se trouve parfois au carrefour de deux outrances : celle de la singularité qui récuse la condition commune, et celle de l'explication réductrice, dont les techniques ne connaissent aucun obstacle.

Pour échapper à la solitude

À la vérité, si le discours critique pouvait accéder à la généralité, il deviendrait l'équivalent d'une science. Et ce serait une confusion. Parlant de ce que les œuvres comportent de rompu et de discontinu, nous développerions le *legato* du savoir. Nous retrouvons ces « plans » et ces « niveaux » dont je disais tout à l'heure qu'il ne fallait pas demeurer captif. L'irrégularité turbulente, la contradiction entre les œuvres et dans les œuvres seraient recouverts par la prolifération invasive et monotone de la « théorie ». Le tumulte disparaîtrait sous les concepts qui en rendraient calmement compte. Trop amoureux de sa propre unité, le discours critique ne quitterait plus son gris moiré. Maurice Blanchot n'a cessé de le rappelez : tandis que la culture tend à universaliser un discours rationnel, la littérature est perpétuée par le refus de l'apaisement. Et, certes, la tradition hégélienne, dans la version rassurante acceptée encore récemment, nous incitait à repenser comme des moments du devenir de l'esprit les grands actes de rupture, quelque abruptes qu'aient été les révolutions ; car celles-ci, du fait même qu'elles sont devenues effectives, ne devaient pas se dérober à une intelligence assez hardie pour embrasser la totalité du réel. Nous nous sommes désabusés de ces machines à produire de l'Un. Mais le gris moiré de l'unité par la théorie change à peine de nuance quand s'installent les apologies discontinues de la discontinuité. Sommes-nous à la roue ?

En insistant une dernière fois sur ce que j'ai dit au

long de ces pages, je répéterai que la compréhension critique ne vise pas à l'assimilation du dissemblable. Elle ne serait pas compréhension si elle ne comprenait pas le divers en sa différence et si elle n'étendait pas cette compréhension à elle-même et à sa relation aux œuvres.

La critique littéraire est une activité de langage qui doit son existence à une précédente activité langagière. « La critique suit les productions de l'esprit comme l'ombre suit le corps », écrit Eugène Delacroix dans son *Journal* de 1857. La critique est seconde, quand elle choisit, rétablit, interprète. Elle serait outreucidante si elle voulait avoir le dernier mot et ne rendait pas la parole aux œuvres. Le critique, dans une partie importante de son trajet, ressemble à l'exécutant qui joue par cœur l'œuvre d'un compositeur auquel il doit une absolue fidélité, et qu'il sait n'être pas. Mais un moment vient aussi où l'ombre critique peut devenir lumineuse. Baudelaire le savait bien, et le prouvait dans ses textes, tout en réservant ce privilège aux poètes. Faut-il rappeler la page célèbre de l'essai sur Wagner ? « Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques ».

En sauvagardant la conscience de sa différence — condition de sa relation — le critique écarte le risque du monologue. Car, d'une part, prolongeant l'œuvre, trop soumis à sa loi, abondant dans le sens du livre qu'il vient de lire, il parlerait encore seul et ne renverrait qu'à lui-même. D'autre part, surplombant l'œuvre, ou n'y faisant qu'une brève escale, interrompant à son gré la relation, son propos se fermerait sur sa propre cohérence et se bornerait aussi

à la tautologie ; en ce dernier cas, la référence à une œuvre donnée ne serait qu'un prétexte occasionnel, un à-propos collatéral. La solitude est tout aussi grande quand l'œuvre est abordée à seule fin de prouver le bien-fondé d'une théorie. Nous voyons quotidiennement, dans les sciences humaines, certains postulats d'allure scientifique aboutir triomphalement à la confirmation de leurs présupposés. L'interprète s'enferme alors parmi les seuls « faits » corrélatifs à la méthode adoptée, il y piétine et parfois s'y englue. De façon presque inévitable, les « faits », en critique et dans les sciences humaines, n'apparaissent qu'en fonction du choix préalable du cadre où l'enquête s'est engagée.

La solitude du discours critique est donc le grand piège auquel il faut échapper. Chacun des périls que je viens d'évoquer est un aspect de la perte de la relation, donc de la perte de la différence. Paraphrase, inventaire scrupuleux, généralisation théorique, construction libre risquent de réduire la critique à la monodie. Il n'y a de salut qu'à en faire les moments d'un travail en devenir.

J'ai donc tenté d'associer les trois moments de la réaction spontanée, de l'étude objective, de la réflexion consécutive, pour indiquer la mobilisation de tous les pouvoirs, sensoriels et réfléchis, dont je puis disposer. Le trajet critique se déroule, si possible, entre *tout accepter* (par la résonance réceptive) et *tout situer* (dans l'indépendance active). Dans une relation persistante et changeante, je souhaite que l'on soit critique avec toutes ses facultés, comme l'on est écrivain avec tout son être. Ma responsabilité d'interprète se fondera sur ma relation librement

variée face à l'apparente fixité de l'œuvre. Mon éloignement subjectif n'est pas incompatible avec un redoublement d'intérêt et d'égards.

Telles sont les conditions à remplir pour que la critique ne soit pas une « machine célibataire ». Elle formera couple avec l'œuvre. La différence recon nue est la condition de toute rencontre authentique. Assurément, le critique n'est jamais, d'abord, que le prince consort de la poésie, mais la descendance issue de cette union n'est pas exclue de l'héritage du Royaume.

Qu'on me permette de filer, un instant, cette vieille métaphore de la conjugalité. Elle m'autorise à dire que ce mariage court les dangers de toutes les unions. L'on sait qu'il est des couples névrotiques de divers types. Celui, d'abord, où l'être prétendument aimé n'est pas reconnu dans sa vérité, c'est-à-dire dans sa qualité de sujet indépendant et libre : il n'est que le support des projections du désir amoureux qui le font autre qu'il n'est. Celui, à l'opposé, où l'amant s'annule dans la fascination et la soumission absolue à l'objet de son amour. Celui enfin où l'amour ne se porte pas sur la personne même, mais sur ses atendants et sur ses alentours, ses possessions, son nom, c'est-à-dire sa parenté glorieuse, etc. Bref, j'ose affirmer que l'œuvre critique lie deux existences personnelles et vit de leur intégrité préservée.

Je ne saurais toutefois oublier que le mode d'existence de l'œuvre diffère radicalement du mien. L'œuvre n'est une personne que si je lui reconnais ce statut ; il faut que je l'anime par ma lecture pour lui conférer la présence et les apparences de la per-

sonnalité. Je dois la faire revivre pour l'aimer, je dois la faire parler pour lui répondre. C'est pourquoi l'on peut dire que l'œuvre commence toujours par être « notre chère disparue », et qu'elle attend de nous sa résurrection, ou du moins son évocation la plus intense. Je viens ici de substituer à l'image conjugale celle de la quête orphique. Je pense aussi à la scène de la *Nekuia* homérique, où Ulysse fait remonter, près du sang des bêtes sacrifiées, des ombres qui lui révèlent leur destin et qui lui enseignent la route qu'il devra suivre pour accomplir son propre destin. Car c'est pour assurer la continuation heureuse de son propre voyage que le héros voyageur consulte les morts. Je pense aussi à la figure divine d'Hermès, conducteur des âmes, patron des interprètes, de l'herméneutique et des voleurs, qui franchit les limites entre les mondes, et qui rend à la présence ce qui avait été englouti par l'absence ou par l'oubli.

Ulysse, ayant écouté la parole des morts, continue son voyage. Dans le travail du critique, il arrive un moment où, ayant pleinement rendu la parole aux textes, celui-ci voit s'ouvrir une direction où poursuivre son mouvement. Le souvenir de sa rencontre ne le quitte pas. Mais il va ailleurs.

S'il fallait donc définir un « type idéal » de critique, j'en ferais un composé de rigueur méthodologique (liée aux techniques et à leurs procédés vérifiables) et de disponibilité réflexive (libre de toute astreinte systématique). Les techniques, vouées à la répétition, multiplient les relevés. Les techniques, une fois mises au point, sont facilement transmissibles : elles appartiennent indifféremment à tous ceux qui font

l'effort nécessaire pour les acquérir. Elles sont, comme leurs résultats, une possession commune. Elles rendent presque impersonnels leurs utilisateurs consciencieux : un chercheur bien formé en remplace aisément un autre. Le travail d'équipe n'est pas seulement possible, il est désirable : l'information s'en trouvera plus rapidement accumulée. À tout instant, le disciple peut prendre la relève sans que le résultat soit compromis. À la limite, une technique est mécanisable : l'on peut transférer à une machine tout ou partie de son processus.

Mais il en va autrement de la réflexion qui choisit et modifie les techniques, et, plus encore, de celle qui interprète les faits mis au jour par les techniques. Elle cherche à établir un rapport plus amical et plus chargé de réciprocité avec chacune des œuvres envisagées : elle veut être à la fois plus englobante et plus différenciée. Elle consent à partir de plus bas — c'est-à-dire d'un parfait non-savoir, d'une complète ignorance — afin d'accéder à une compréhension plus vaste, pour laquelle l'aspect matériel et formel révélé par la technique n'est qu'une donnée fragmentaire, un constat partiel en attente d'interprétation. Ce qu'elle aperçoit, ce qu'elle élabore, elle le communique, mais ne peut l'inculquer : elle en appelle à l'adhésion raisonnée, à la contradiction, à la discussion, mais nul ne peut prétendre — sinon par une sorte d'imposture — continuer la pensée d'un autre critique, prolonger la même recherche. La réflexion libre, précisément parce qu'elle est libre, est vouée au recommencement. L'enseignement, en l'occurrence, consistera moins en la transmission d'un héritage et d'un certain savoir-faire

instrumental, qu'en l'appel à l'exercice d'une insatisfaction toujours inaugurale.

Loin de moi, cependant, l'idée absurde de vouer la critique à un travail de Sisyphe, où tout serait sans cesse à recommencer. Le commencement de la réflexion libre est un commencement *averti*. Aucune des recherches antérieures, aucune des données de l'investigation n'étant par principe ignorées, l'on ne repart pas de rien. On peut être à la fois l'héritier des résultats accumulés par les techniques « positives », mais avoir fait en soi le vide, y ayant retrouvé une fraîche ignorance quant à l'essentiel. Car c'est l'inquiétude et le sentiment du manque qui sont les sources d'inspiration critique. Pour répondre à sa vocation plénière, pour être discours compréhensif sur les œuvres, la critique ne peut pas demeurer dans les limites du savoir vérifiable ; elle doit se faire œuvre à son tour, et courir les risques de l'œuvre. Elle portera donc la marque d'une personne — mais d'une personne qui aura passé par l'ascèse impersonnelle du savoir « objectif » et des astreintes scientifiques. Elle sera un savoir sur la parole repris dans une nouvelle parole ; une participation à l'événement poétique, promue à son tour au rang d'événement.

Pour être descendue dans la matérialité des œuvres, pour les avoir explorées dans le détail de leur facture, dans leur être formel, dans leurs rapports intimes et dans leurs relations externes, la pensée attentive y aura reconnu plus nettement les traces d'une série d'actes. Et, déchiffant ces actes révolus, ou reconnaissant leur qualité d'énigme, la critique aspirera à se faire acte à son tour, afin que lui répon-

dent — s'y ajoutant, la contredisant, s'en détournant — les nouveaux actes sans lesquels l'humaine conversation tarirait¹.

1967-2001

LEO SPITZER
ET LA LECTURE STYLISTIQUE

Leo Spitzer (1887-1960) commence par la philologie. Sa formation première lui a été donnée par les romanistes allemands du début de ce siècle. Tout, chez lui, part d'un premier savoir positif, prodigieusement étendu, qui le familiarise avec le mécanisme évolutif des langues romanes. Son maître Meyer-Lübke (1861-1936) lui communique l'exemple de la maîtrise systématique et rationnelle du matériel verbal : il eût pu, de la même manière, s'en tenir à la grammaire historique, à l'étymologie, à la lexicologie. Il eût pu, comme ses maîtres, déployer une infini sagacité pour faire de la linguistique évolutive une discipline homothétique.

Spitzer avait de bons maîtres. Le propre d'une éducation réussie est de provoquer l'affranchissement intellectuel, le départ de l'élève prodigue, chargé des dons qu'il a reçus, vers des terres inconnues. Dans la préface de *Linguistics and Literary History* (1948), où il retrace les étapes de sa biographie intellectuelle, Spitzer rappelle le sentiment d'insatisfaction et de révolte qu'il éprouvait devant la prudence « positive » de Meyer-Lübke, dont les travaux lui parais-

1. Sur la théorie de la critique, j'ai exposé d'autres réflexions dans diverses études. Enre autres : « Remarques sur le structuralisme », *Ideen und Formen. Festschrift für Hugo Friedrich*, Vittorio Klostermann, Francofort, 1965, p. 275-278 ; « Considérations sur l'état présent de la critique littéraire », *Diogenes*, n° 74, Paris, avril-juin 1971, p. 62-95, repris et développé dans *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, deuxième partie, Sciences anthropologiques et historiques [...], 2 vol., Mouton/Unesco, Paris, La Haye, New York, t. I, 1978, p. 822-836 ; « Le sens de l'interprétation », *Annales du Centre universitaire méditerranéen*, XXV, Nice, 1971-1972, p. 71-88 ; « La littérature. Le texte et l'interprète », *Revue de l'histoire*, sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora, 3 vol., Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 168-189 ; « The Meaning of Literary History », *New Literary History*, Charlottesville, Virginia, 7, 1975, n° 1 p. 83-88. » Criticism and Authority, *Daedalus*, 106, Cambridge, Mass., Fall 1977, p. 1-16.