

# Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1963.

(Introduction- avec de légères coupures et des notes ajoutées)

---

## **INTRODUCTION POUR UNE LECTURE DES FORMES**

«Le mystère sacré de la structure »  
Henry James

### **1**

Ce livre a-t-il besoin d'une longue justification ? Rien de plus normal, semble-t-il, que son propos : saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, **déceler dans les textures littéraires ces nœuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une longue expérience vécue et d'une mise en œuvre. Il y a longtemps qu'on s'en doute : l'art réside dans cette solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme.**

Les choses ne sont pourtant pas si simples ; sur la nature du fait littéraire et sur la manière de saisir les œuvres, sur les rapports de la création et de la réalité, de l'artiste et de l'histoire, de la sensation et du langage, sur le rôle dans l'art de cette fonction capitale, l'imagination, les incertitudes et les oppositions abondent. Mais s'il est une notion qui provoque la contradiction ou le désaccord, c'est bien celle, pourtant centrale, de la forme. Il faut le dire, les difficultés ici s'accumulent et je ne prétends pas les résoudre.

Dans ces pages qui préludent non pas à un ouvrage de spéculation, mais à une série d'applications, je me bornerai à préciser quelques points, à prévenir certains malentendus, et à dire tout d'abord sur quelle expérience je m'appuie.

### **2**

« un univers qui s'ajoute à l'univers »  
Henry Focillon

**Entrer dans une œuvre c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon.** L'œuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de l'a construction. L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. **Mais l'expérience première demeure celle du « Nouveau Monde » et de l'écart ; qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant. L'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres.** Lecture, auditeur, contemplateur, je me sens instauré, mais aussi nié : en présence de l'œuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et vit habituellement. Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préluant à une création.

Certes, la réalité, - l'expérience de la réalité et l'action sur la réalité- n'est généralement pas étrangère à l'art. **Mais l'art ne recourt au réel que pour l'abolir,** et lui substituer **une nouvelle réalité.** Le contact avec l'art, c'est d'abord la reconnaissance de cet avènement. **Franchissement d'un seuil, entrée en poésie, déclenchement d'une activité spécifique, la contemplation de l'œuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de nos perspectives : passage d'un désordre à un ordre, pour reprendre, en les**

modifiant légèrement, les termes de Valéry, ce qui est vrai même si cet ordre est volonté de désordre ; passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence. Présence d'un langage organisé, présence d'un esprit dans une forme.

### 3

« ce qu'il y a de plus réel pour moi, ce sont les illusions que je crée avec ma peinture. Le reste est un sable mouvant. »

Eugène Delacroix

A l'expérience du contemplateur correspond celle des créateurs. Nombreux et concordant sont les aveux d'artistes qui soulignent, de leur point de vue, la même rupture et la même autonomie : le poète en fonction se voit distinct et séparé, la sensibilité poétique diffère de la sensibilité pratique, etc... C'était déjà la thèse de Diderot dans le *Paradoxe* ; Balzac la reprend dans *Massimila Doni* et fait de la disjonction du vécu et de l'expression une loi de toute création : le ténor Genovese, brillant chanteur, se met à « bramer comme un cerf » dès que son personnage d'amoureux le met, sur la scène, en présence de la cantatrice dont il est épris : « **Quand un artiste a le malheur d'être plein de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre, car il est la chose même au lieu d'en être l'image. L'art procède du cerveau et non du cœur.** » **N'en concluons pas trop vite à une activité cérébrale ; « cerveau » est ici pour désigner une opération élaborée et spécialisée, tout à fait distincte de la spontanéité passionnelle.** C'est l'idée de séparation qu'il faut retenir, c'est celle qui ressort d'un texte très proche : dans les *Illusions perdues*, Lucien de Rubempré veille Coralie morte en composant les chansons grivoises qui paieront son convoi, « il exécutait déjà le terrible arrêt de Claude Vignon sur la *séparation* qui s'accomplit entre le cœur et le cerveau ». **Tenons-le pour certain, ce « cerveau » qui compose est un laboratoire saturé d'expérience sensible.**

[...] Je ne connais pas de témoignage plus décisif à cet égard que celui de Virginia Woolf, à l'époque où elle travaillait à *Mrs Dalloway* : « C'est une erreur de croire que la littérature peut être prélevée sur le vif. **Il faut sortir de la vie.** Oui, et c'est pour cela que l'interruption de Sydney m'a été si désagréable. Il faut sortir de soi, et se concentrer au maximum sur un seul point ; ne rien demander aux éléments épars de sa personnalité ; *vivre dans son cerveau*. Quand Sydney vient, je suis Virginia. Mais quand j'écris, je ne suis plus qu'une sensibilité. Il arrive que j'aime être Virginia ; mais seulement quand je me sens dispersée, multiple et grégaire. Et maintenant, tant que nous serons ici, je voudrais n'être que sensibilité ». Une sensibilité qui n'est pas celle de la « vie », puisqu'il faut « sortir de la vie » et « **vivre dans son cerveau** », c'est à dire « **se concentrer** » **au lieu de se disperser au dehors, pour** que fonctionne cette sensibilité particulière, exclusivement tournée vers le travail de l'œuvre.

### 4

« ...trouver en faisant »  
Eugène Delacroix

« Devant le papier l'artiste se fait. »  
Stéphane Mallarmé

« Les belles œuvres sont filles de leurs formes. »  
Paul Valéry

Tourné vers l'œuvre, engagé dans une série de recherches formelle, l'artiste n'est pourtant pas tourné vers le dehors. **Il n'y a de forme en art que vécue et travaillée de l'intérieur.** L'écrivain n'écrit pas pour *dire quelque chose*, il écrit pour *se dire*, comme le peintre peint pour se peindre ; mais s'il est artiste, il ne se dit, il ne se peint que par le moyen de cette composition qu'est une œuvre.

Gardons-nous donc de la tentation qui mènerait à concevoir schématiquement la création sur le mode mécanique ou artisanal ; création n'est pas fabrication. Loin d'être un passage du dedans au dehors, du sujet à l'objet, elle doit nous apparaître comme une démarche toujours intérieure, qui ne recourt aux matériaux et aux techniques, aux moyens du langage et aux formes naturelles que pour les interioriser. Mais nous savons aussi que cette création ne peut se passer de ces matières et de ce langage qui participent à sa genèse. De là le « drame de l'exécution » qui a tant intéressé Valéry. **Dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes. L'artiste ne connaît pas d'autre instrument de l'exploration et de l'organisation de soi-même que la composition de son œuvre** ; une « œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert »<sup>1</sup>.

Dans cette page testamentaire, Camus se trouve en pleine conformité avec une tradition moderne déjà bien établie, qu'on peut suivre de Delacroix à Mallarmé et à Valéry : **avant d'être production ou expression, l'œuvre est pour le sujet créateur un moyen de se révéler à lui-même**. C'est par exemple Bernanos reconnaissant au roman qu'il est en train d'écrire un pouvoir d'investigation et de mise à jour de ses profondeurs : « Je suis un romancier, c'est-à-dire un homme qui vit ses rêves, ou les revit sans le savoir. Je n'ai donc pas d'intentions », mais j'avance « à tâtons » et « dans l'obscurité »<sup>2</sup>. Le romancier a besoin de son roman pour savoir ce qu'il voulait dire et ce qu'il voulait faire. Ceci n'est pas vrai seulement de Bernanos, auteur à demi somnambulique, mais l'est également d'un artiste aussi volontaire que Henry James ; ses *Carnets* le montrent allant à la découverte de la figure et de la signification du roman en cours d'exécution ; Le personnage le plus « jamesien » des *Dépouilles de Poyton* se forme et se développe après la conception, parce que le roman avait besoin d'un « centre » ; ce centre sera la conscience de Fleda Vetch ; « Peu à peu, à mesure que je presse, que je réfléchis, mon dénouement semble me venir, - il s'ordonne dans ses justes proportions et se *compose* » (30 mars 1896). **C'est l'œuvre, c'est la structure de l'œuvre qui est inventrice ; « une forme est féconde en idées. »**<sup>3</sup>

Ce sont des observations de ce genre qu'on multiplierait aisément, qui invitent à considérer l'art comme une création de formes dégageant leur signification. Aussi conclura-t-on sur ce point dans les termes mêmes de Gaëtan Picon, qui poursuit depuis une dizaine d'années la méditation la plus éclairante sur la nature de l'art telle qu'elle nous apparaît au terme d'un siècle de recherches et de réflexions sur ces recherches : « Il y a une conscience moderne de l'art qui, confrontée à la conscience qui la précède, nous suggère qu'un art de création vient d'être substitué à un art d'expression. Avant l'art moderne, l'œuvre semble l'expression d'une expérience antérieure..., l'œuvre dit ce qui a été conçu ou vu ; si bien que de l'expérience à l'œuvre il n'y a que le passage à une technique d'exécution. **Pour l'art moderne, l'œuvre n'est pas expression, mais création : elle donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle, elle forme au lieu de refléter** ».<sup>4</sup>

**Grande différence, et, à nos yeux, grande conquête de l'art moderne, ou plutôt de la conscience que cet art prend du processus créateur : la conception et l'exécution sont contemporaines, l'image de l'œuvre n'est pas antérieure à l'œuvre, alors que les théoriciens de la Renaissance et du XVIIe siècle posaient la préexistence de l'idée, du *dessein intérieur*, et son indépendance à l'égard de la réalisation : une « forme parfaite » est créée, ou reçue dans l'esprit, et l'artiste tentera de l'exprimer ; une œuvre mentale précède l'œuvre elle-même, qui n'en sera peut-être que le reflet lointain et dégradé.**

Pourquoi ce schéma – à vrai dire simplifié à l'extrême- ne nous paraît-il plus acceptable ? C'est que nous ne comprenons plus l'idéalisme très réfléchi sur lequel il reposait, nos positions philosophiques implicites ne sont plus les mêmes ; mais surtout nous bénéficions d'une prise de conscience, de la part des artistes et des poètes, ainsi qu'une longue réflexion critique qui ont modifié profondément notre psychologie de l'art et notre esthétique. **Sans doute est-ce l'esthétique qui a changé plus que la création elle-même**. Que Racine ait pu dire que sa tragédie était faite quand le plan en était écrit, et que l'exécution était plus facile que la « constitution »,

<sup>1</sup> Camus, *L'envers et l'endroit*. Paris, 1958. Préface p.33

<sup>2</sup> Bernanos, lettre du 18 août 1946.

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, p.107.

<sup>4</sup> Gaëtan Picon, *L'usage de la lecture*, tome II, Paris, 1961, p.289

nous avons quelque peine à le croire ; mais sommes-nous bien certains de l'entendre comme il l'entendait ? Flaubert, lui aussi, déclarait que tout était dans le plan, mais ici nous sommes mieux renseignés, nous connaissons les prévisions, les préparations et les étapes de la genèse – plans, scénarios, esquisses, brouillons – et nous pouvons assister ainsi à la longue gestation, aux surprises et aux inquiétudes qu'elle réserve au romancier. De l'essai consacré dans cet ouvrage à *Madame Bovary*, il ressort que ce qui n'était pas prévu dans les plans initiaux, c'est justement ce qu'il y a de plus flaubertienne dans le roman. L'exécution révèle à Flaubert ce qu'il ne pouvait connaître sans elle : Flaubert lui-même. C'est dans l'œuvre que se cache le secret de l'ouvrier ; c'est en composant, c'est dans l'avènement de la forme que l'artiste se fait poète, peintre, ou musicien. Ce n'est pas avant ou après, c'est à travers la création qu'il devient celui qu'il est.

[...] Qu'il le sache ou qu'il l'ignore, qu'il soit Mallarmé ou Racine, Supervielle ou Flaubert, tout artiste porte en lui un secret que la création a pour but de lui révéler. Pourquoi créerait-il, s'il n'avait ce secret à mettre au jour ? Si tout était déjà dans l'idée préexistante à l'œuvre, quel besoin aurait-il de l'œuvre pour en savoir davantage ? Mais comme le saurait-il avant d'avoir donné à son secret forme et organisation ?<sup>5</sup>

**Balzac fait dire à l'un de ses personnages, qui est peintre, qu'un peintre doit toujours « méditer les brosses à la main »,** ce qui, dans le contexte des *Études philosophiques*<sup>6</sup> vaut également pour le musicien, pour l'écrivain. Cela revient à dire **qu'en art la pensée ne se sépare pas de l'exécution, la vision est vécue dans la forme ; « dans la peinture, dans la poésie, la forme se confond avec la conception »** (Delacroix, *Journal*, 13 janvier 1857). L'artiste vit son œuvre, vit dans son œuvre, et c'est sans doute ce qu'il vit avec le maximum d'intensité.

Cette union organique et cette intime réciprocité sont tellement inhérentes à toute création qu'elles constituent me semble-t-il, **la définition de l'œuvre d'art : l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires.**

## 5

« A chaque œuvre sa forme »  
Honoré de Balzac

Quels sont dès lors les droits et les obligations du contemplateur et du lecteur critiques ?

Si l'œuvre est principe d'exploration et agent d'organisation, elle pourra utiliser et recomposer toute espèce d'éléments empruntés à la réalité ou au souvenir, elle le fera toujours en fonction de ses exigences et de sa vie propre ; elle est cause avant d'être effet, produit ou reflet, ainsi que Valéry aimait à le rappeler ; aussi l'analyse portera-t-elle sur l'œuvre seule, dans sa solitude incomparable, telle qu'elle est issue des « espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer »<sup>7</sup>. Et s'il n'y a d'œuvre que dans la symbiose d'une forme et d'un songe, notre lecture s'appliquera à les lire conjointement, en saisissant le songe à travers la forme.

**Mais comment saisir la forme ? à quoi la reconnaître ? Tenons tout d'abord pour assuré qu'elle n'est pas toujours là où on s'imagine la voir, qu'étant jaillissement des profondeurs et révélation sensible de l'œuvre à elle-même, elle ne sera ni une surface, ni un moulage, ni un contenant, qu'elle n'est pas plus la technique que l'art de composer et qu'elle ne se confond pas nécessairement avec la recherche de la forme, ni avec l'équilibre voulu des parties, ni avec la beauté des éléments. Principe actif et imprévu de révélation et d'apparition, elle déborde les règles et les artifices, elle ne saurait se réduire ni à un plan ou à un schéma, ni à un corps de procédés ou de moyens.** Toute œuvre est forme, dans la mesure même où elle est œuvre. La forme

---

<sup>5</sup> Secret préalable et dévoilement de ce secret par l'œuvre : on voit se concilier d'une certaine manière l'ancienne et la nouvelle esthétique, le secret préexistant pouvant correspondre à l'Idée des Renaissants, mais détachée de tout néo-platonisme.

<sup>6</sup> Les *études philosophiques* sont la troisième partie de la *Comédie Humaine* de Balzac. Elles comprennent notamment *la Peau de chagrin*, et *La Recherche de l'absolu*.

<sup>7</sup> Proust, *A La Recherche du temps perdu*, tome I, p.645 de la Pléiade.

en ce sens est partout, même chez les poètes qui se moquent de la forme ou visent à la détruire. Il y a une forme de Montaigne et une forme de Breton, il y a une forme de l'informe ou de la volonté iconoclaste comme il y a une forme de la rêverie intime ou de l'explosion lyrique. Et l'artiste qui prétend aller au-delà des formes le fera par les formes – s'il est artiste. « A chaque œuvre sa forme », le mot de Balzac prend ici tout son sens.

**Mais il n'y a de forme saisissable que là où se dessine un accord ou un rapport, une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences ; j'appellerai « structures » ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins.**

**Convergences, liaisons, ordonnances** ; mais on évitera de tout ramener aux seules vertus de proportion et d'harmonie. C'est une habitude ancienne, une habitude « classique » et qui survit chez un Valéry, de définir la forme comme une relation des parties au tout. Sans doute, il en est souvent ainsi, et je recourrai à ce principe dans mon analyse du roman de Proust ; l'auteur lui-même m'y invitait expressément. Ce n'est pourtant qu'un critère parmi d'autres. Balzac a raison : « à chaque œuvre sa forme ». Ni l'auteur, ni le critique ne savent à l'avance ce qu'ils trouveront au terme de l'opération. L'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse. Le lecteur demeurera disponible, mais toujours sensible et aux aguets, jusqu'au moment où surgira le signal stylistique, le fait de structure imprévu et révélateur. Dans le cas des œuvres étudiées ici, ce sera une certaine alternance caractérisant la Princesse de Clèves, ou, chez Marivaux, une distribution particulière des fonctions actives et passives, tandis que le Flaubert de Madame Bovary appelle une analyse du point de vue. Les voies d'approche sont aussi libres et diverses que peut l'être l'invention de l'écrivain.

Il n'en reste pas moins vrai que, même si elle se manifeste de façon très variable, la tendance à l'unité, à ce que Proust nomme la « complexité ordonnée », marque la plupart des œuvres ; il arrivera souvent que l'un des faits de composition à retenir soit un fait de relation interne. L'œuvre est une totalité et elle gagne toujours à être éprouvée comme telle. La lecture féconde devrait être une lecture globale, sensible aux identités et aux correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ces nœuds et à ces carrefours où la texture se concentre ou se déploie.

De toute façon, **la lecture, qui se développe dans la durée, devra pour être globale se rendre l'œuvre simultanément présente en toutes ses parties. Delacroix fait observer que si le tableau s'offre tout entier au regard, il n'en est pas de même du livre ; le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre, de sorte que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques ; c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux, parce que nous sommes en mesure d'exécuter avec justesse une sonate de mots, de figures et de pensées.**

Sonate plutôt que tableau – car le livre n'échappe pas sa nature successive ; s'il est bon de la restituer, par une opération de la mémoire et de la reprise inlassable, à un espace idéal qui le rende partout contemporain à lui-même, on n'oubliera pas non plus qu'il participe de l'ordre musical ; il se développe, il se déroule, il s'écoule, il vit dans la progression, il se découvre et se révèle dans le temps ; il obéit à des rythmes, à des mouvements, à des cadences ; il s'assujettit à des lois qui sont celles de la présentation successive. Aussi tiendra-t-on compte, surtout dans le roman, mais également au théâtre, des relations d'antériorité ou de postériorité d'une figure ou d'une situation au regard de toutes celles qui l'entourent, des moments d'apparition ou de fuite d'un motif, de l'étirement ou de l'accumulation des données, des préparations qui annoncent et des retours qui évoquent, des emplois possibles de la mémoire ou de l'attente du lecteur, et bien entendu des effets de vitesse, de tempo. Balzac nous invite à lire ses romans dans cet esprit, lorsqu'il attire notre attention sur les différences de mouvement qui opposent la précipitation des *Scènes de la vie parisienne* à la lenteur des *Scènes de la vie de province*<sup>8</sup>. L'essentiel de sa vision de Paris et de la province tient dans ces deux rythmes.

---

<sup>8</sup> il s'agit des deux premières sections de la Comédie humaine de Balzac. Chacune comprend

Espace et temps, ce sont deux des claviers sur lesquels l'œuvre littéraire se construit et se lit, selon toute une gamme d'étendues et de durées variables, qui vont du sonnet ou de la courte prose poétique moderne, textes stationnaires, à l'immense texte en mouvement qu'est la Comédie humaine ; ils exigeront du lecteur des modes très différents de participation. Mais quels que soit la nature du texte et le rythme sur lequel nous avons à le vivre, ce qui nous est demandé, c'est toujours une participation à l'existence d'un être spirituel que nous ne pouvons comprendre qu'à la faveur d'un acte d'adhésion totale, qui exclut, du moins provisoirement, tout jugement.

## 6

« L'unité et la consistance de la forme »

Paul Valéry

Pourquoi le critique, en dépit d'habitudes invétérées, serait-il un juge ? Celui qui lit sérieusement renonce, durant sa lecture, à juger ; pour juger, il faudrait se tenir à distance, au dehors, réduire l'œuvre à l'état d'objet, d'organisme inerte. Le lecteur pénétrant s'installe dans l'œuvre pour épouser les mouvements d'une imagination et les dessins d'une composition ; il est trop occupé à participer pour se reprendre, à vivre une aventure d'être pour se poser en spectateur. Comment jugerait-il ce dont il se rend si intimement complice ?

Cependant ? Ce lecteur mimétique, si proche de l'auteur qu'il est plus intime à l'auteur que l'auteur lui-même, il n'est pas l'auteur. Il ne compose pas l'œuvre, il la revit pour en dégager la composition, il l'explore pour la montrer. Mais s'il ne trouve rien à monter ? Si le texte, au lieu de se construire, se défait sous son regard ? Si, aux questions qu'il lui pose, ne répond ni l'épaisseur d'une imagination cohérente, ni la consistance d'un organisme vivant, le contact alors se rompt, la complicité se dénoue. Devant une œuvre qui n'a pas opposé la résistance et la richesse voulues, le lecteur se démet et se détourne. Son échec de critique constate, à tort ou à raison, l'échec de l'œuvre. Dès lors qu'il ne peut pénétrer et s'incorporer, il redevient étranger, donc juge. Mais le jugement qu'il prononce est un jugement de fait, sans nulle référence ni à des normes, ni à un goût objectif. Il trouve ou il ne trouve pas à adhérer. Ainsi jugent – et comment faire autrement ? – la plupart d'entre nous en ce siècle, qui n'a d'autre vérité que l'expérience intime de chacun. Mais le pouvoir d'accueil du critique et sa plasticité le mettront rarement en position de refus.

**Ce lecteur complet que j'imagine, tout en antennes et en regards,** lira donc l'œuvre en tous sens, adoptera des perspectives variables mais toujours liées entre elles, discernera des parcours formels et spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses, explorant les surfaces et creusant les dessous jusqu'à ce que lui apparaissent le centre ou les centres de convergence, le foyer d'où rayonnent toutes les structures et toutes les significations [...]

Principes secrets : la composition, l'action sur les formes, les partis de présentation, les choix techniques eux-mêmes sont commandés par les forces et les suggestions implicites qui gouvernent obscurément l'artiste au travail. On a vu la part qu'il fallait faire à la réaction de l'œuvre sur le créateur. Ce que palpent nos antennes de lecteur, ce sont les intentions de l'œuvre, plutôt que les intentions de l'auteur.

Pour n'en citer qu'un exemple pris dans les essais qui suivent, le motif des fenêtres et des vues plongeantes dans Madame Bovary constitue à la fois un thème impérieux de la rêverie flaubertienne, un schème morphologique, un moyen d'articulation ; on peut tenir pour probable que ce motif important a échappé à la volonté constructrice et à la conscience claire de Flaubert. J'en dirais autant de la composition en double palier dont on retrouve les combinaisons variables dans tous les ouvrages de Marivaux, ou de l'écran séparateur qui joue un rôle décisif dans toutes les scènes capitales du théâtre de Claudel.

« Mais il est impossible d'échapper aux formes »

Marcel Raymond

« C'est le propre de l'œuvre à la fois d'inventer ses structures et de les dépasser. »

Georges Poulet.

Est-il besoin de dire maintenant quels sont ceux de qui je me sens proche ? Marcel Raymond m'a le premier montré la voie : la tâche du critique est d'accompagner et de restituer le jaillissement d'une sensibilité poétique, en faisant au poète et au langage poétique une confiance totale ; démarche souple et transparente qui épouse de près les cheminements par lesquels un esprit transmue l'univers ; lecture attentive tout ensemble au sentiment de l'existence, au contact d'une conscience avec les choses et à son élaboration dans l'être concret des mots.

Puis sont venus, après Charles Du Bos, dont l'essai sur le « milieu intérieur » chez Flaubert est une des chartes de la critique moderne en France après Albert Béguin et son grand livre sur l'Âme romantique qui est beaucoup plus qu'une étude sur le romantisme, Gaston Bachelard, Georges Poulet et Leo Spitzer, et enfin, à côté d'eux ou à leur suite, Gaëtan Picon, Jean Starobinski et Jean Pierre Richard, dont les leçons, si diverses en apparence, finissent à mes yeux par se rencontrer toutes au même carrefour.

Gaston Bachelard<sup>9</sup>, grand maître des rêveries, met l'accent sur la fécondité de vie et de métamorphose de l'imagination, fonction centrale et irremplaçable en poésie ; de là, l'importance extrême de cette exploration si neuve pour quiconque est appelé à hanter<sup>10</sup> les poètes. Admirable et heureux interprète, parce qu'il sait rêver jusqu'au bout les rêveries de ses poètes, Bachelard se soucie davantage de l'imagination universelle, celle de tous et de chacun, que de l'univers imaginaire propre à un poète.

Avec Georges Poulet<sup>11</sup>, toute l'attention, une attention exceptionnellement pénétrante et rigoureuse, se tourne vers l'activité spirituelle du sujet créateur, conscience intime et solitaire qui fonde et justifie une œuvre, « pensée qui se pense » et se parle à travers l'œuvre et que le critique révèle en la revivant, en la parcourant du dedans. Cette sensibilité extrême à « l'espace du dedans », à l'intériorité de la littérature, agira sur l'analyste des formes comme un indispensable avertissement à éviter certaines tentations : l'extériorité, la réduction des formes à des techniques, l'inventaire stylistique, le recensement anonyme, le passe-partout pris pour une clé ; rien ne devrait nous intéresser qui ne fût lié à la subjectivité créatrice. Pour cette raison même, Georges Poulet porte peu d'intérêt à l'*art*<sup>12</sup>, à l'œuvre en tant que réalité incarnée dans un langage et des structures formelles, il les soupçonne d'« objectivité » : le critique court le danger de les saisir du dehors.

C'est assurément ce qu'il faut éviter à tout prix. C'est pourquoi je me retourne ici 'abord vers Marcel Raymond, parce qu'il lui importe de saisir un langage et un déploiement formel autant qu'une sensibilité, ensuite vers Leo Spitzer ; ce grand philologue nous donne des modèles d'études stylistiques établies sur l'union du mot et de la pensée : un écart, un accident du langage, s'il est bien choisi, trahira un « centre affectif » de

---

<sup>9</sup> Gaston Bachelard (1884-1962) est un philosophe français qui a écrit surtout sur les relations de la connaissance rationnelle et de l'imagination. Il a montré, dans de célèbres études où intervient beaucoup l'analyse littéraire, que la rêverie est aussi une forme de connaissance du monde, qui sympathise aussitôt avec lui. (*La Psychanalyse du feu, la flamme d'une chandelle, l'eau et les rêves, l'air et les songes, La Poétique de la rêverie, etc...*)

<sup>10</sup> « hanter » est ici utilisé dans l'ancien sens de « fréquenter ».

<sup>11</sup> Georges Poulet (1902-1991) est un critique littéraire. Il essaie de cerner, dans son étude des œuvres, les mouvements de la conscience de celui qui crée. Auteur notamment du célèbre *Etudes sur le temps humain*. Avec Rousset, Raymond, Bachelard, Starobinski, ou Jean-Pierre Richard, il participe à la mouvance de la « Nouvelle critique », dans sa tendance « thématique » : leur projet est de donner des œuvres et de l'univers imaginaire inconscient de leur auteur une vision clarifiée et ordonnée. Il est moins abstrait que le structuralisme pur, et plus tourné vers la sensibilité.

<sup>12</sup> ici au sens de technique, utilisation consciente et raisonnée des moyens de la langue.

l'auteur qui est, en même temps, un principe de cohésion interne de l'œuvre ; tout détail est homogène à l'ensemble ; « style et âme sont deux données immédiates et au fond deux aspects, artificiellement isolés, du même phénomène intérieur »<sup>13</sup>. **Conception moderne du style qui n'est plus un instrument impersonnel, mais au contraire ce qu'il y a de plus individuel, de plus irréductible chez l'artiste, le signe même de sa vision ; ainsi que l'a écrit Proust, « le style est une question non de technique, mais de vision »<sup>14</sup>. L'artiste n'a pas un style, il est son style.** Sur cette conviction repose la « méthode » Spitzer.

Ce qui le distingue de Georges Poulet, dont les essais embrassent toujours les écrits d'un auteur dans leur totalité, c'est que Spitzer s'attaque à une œuvre isolée – un poème de Villon ou de Du Bellay, un roman de Cervantès ou de Marivaux, une tragédie de Racine -, un tout qui se suffit à lui-même.

Question importante en effet : faut-il chercher l'artiste dans l'ensemble d'une production indifférenciée, ou le trouve-t-on condensé tout entier comme en un miroir concentrique dans n'importe laquelle de ses œuvres concrètement achevées ? Regardera-t-on celles-ci comme autant de fragments d'un tout ou comme des ensembles complets dans lesquels le créateur est totalement présent ?

La réponse pourra varier, de toute évidence, selon l'auteur et selon le critique. Si le vrai Baudelaire est peut-être dans le seul « Balcon », et tout Flaubert dans *Madame Bovary* seule, Balzac n'apparaît pleinement que dans la *Comédie humaine* et dans le tissu de rapports que tous ses romans entretiennent les uns avec les autres. Borromini est parfaitement présent dans Saint-Yves<sup>15</sup>, tandis que Tintoret a besoin de remplir Saint-Roch<sup>16</sup> pour dire son gigantesque poème en mouvement.

Mais où une œuvre s'arrête-t-elle ? Celui qui ne se contente pas du tableau ou du texte isolé fera logiquement appel à tout ce que l'artiste a pu laisser, esquisses, brouillons, correspondances et journaux intimes compris, et il n'aura pas tort, surtout si c'est le sujet créateur qu'il vise. Baudelaire se trouve aussi dans *Fusées* et dans *Les Paradis artificiels*, et revenant au « Balcon » après *Fusées* et le *Paradis*, nous lisons mieux le « Balcon »<sup>17</sup>. Baudelaire est peut-être tout entier dans « Le Balcon », mais nous ne savons l'y voir que si nous connaissons tout ce qu'il a écrit.

Mais l'auteur est-il également présent dans le poème et dans les notes journalières ? Où se trouve-t-il le plus pleinement lui-même, dans la confession improvisée ou dans l'écrit le plus travaillé ? Ici encore, la réponse diffèrera selon les cas. **Mais il n'est pas sûr qu'il soit toujours plus présent là où il s'exprime le plus librement, et que l'écriture la moins surveillée soit l'écriture la plus personnelle ; le premier jet n'est pas nécessairement le jet profond ; il peut très bien arriver que ce soit en luttant contre lui-même que le poète rejoigne sa spontanéité réelle et qu'il lui faille construire et élaborer pour libérer son monde imaginaire le plus personnel. « Le spontané est le fruit d'une conquête », dit Valéry<sup>18</sup>. Et chez un artiste, il n'est de conquête que par l'œuvre et la forme.** Aussi faudra-t-il admettre des degrés variables de présence, selon la nature de l'écrit considéré. La correspondance de Flaubert nous est précieuse, mais dans Flaubert épistolier je ne reconnais pas Flaubert romancier ; quand Gide déclare préférer le premier, j'ai le sentiment qu'il choisit le mauvais Flaubert,

<sup>13</sup> Leo Spitzer, *Romanische literaturstudien*. Cf aussi Focillon, *vie des formes*, p.11

<sup>14</sup> Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, « le temps retrouvé » p.895 Voir le passage complet en annexe à la fin de ce document. C'est un texte fondamental pour votre réflexion et pour vos dissertations littéraires. On peut aussi penser à *La promenade au phare*, de Virginia Woolf, qui montre que tout l'effort de l'artiste est de faire naître une « vision » (c'est d'ailleurs le dernier mot de ce roman).

<sup>15</sup> L'église Sant'Ivo alla Sapienza (en français : Saint-Yves-de-la-Sagesse) est une église baroque romaine, construite entre 1642-1660 par l'architecte Francesco Borromini, rival du Bernin.

<sup>16</sup> Le Tintoret est un peintre de la Renaissance (1518-1594) Les fresques de la *Scuola San Rocco*, à Venise, sont son œuvre majeure.

<sup>17</sup> *Fusées et les Paradis artificiels* sont des écrits en prose, de type « journal » ou « notes ». « Le balcon » est un poème célèbre des *Fleurs du mal*, dont la dernière strophe est :

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes?  
O serments! O parfums! O baisers infinis!

<sup>18</sup> Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, page 141



celui du moins que le romancier a tout fait pour éliminer. Plutôt que de choisir entre les deux Flaubert, mieux vaut les admettre l'un et l'autre, mais en les plaçant à des niveaux distincts de plénitude et de vérité.

**C'est ici qu'intervient la perspective que j'ai adoptée. Si l'œuvre est dans la forme, elle est complète et significative telle que l'artiste l'a composée, poème concret, roman achevé, et le reste ne devrait apporter que des enrichissements, des démentis ou des moyens de fixer une éventuelle évolution ; l'œuvre comme telle ne peut être ni augmentée ni diminuée ; elle est, et elle rayonne par son être même ; une structure organisée ne saurait être mise en question, que ce soit pour l'ignorer ou pour la démanteler.** *Madame Bovary* constitue un organisme indépendant, un absolu qui se suffit à lui-même, un ensemble qui se comprend et s'éclaire par lui-même.

Mais est-ce bien certain ? Sommes-nous assurés de tout voir dans un être si complexe, de prendre tous les points de vue utiles, de déceler réellement ce qui lui appartient en propre et n'appartient à nul autre ? Peut-être les caractères flaubertiens de *Madame Bovary* n'apparaîtront-ils en pleine lumière que par le rapprochement avec *l'Education*, avec *Salambô*, avec *Bouvard* ? Ce qui ne s'offre qu'une fois au regard peut passer inaperçu et ne prendre toute sa réalité que par la répétition ; les ressemblances dans la diversité et les permanences dans la succession sont souvent les signes d'une identité profonde. Telle était la méthode de Proust : « entre deux tableaux d'un même peintre, il aperçoit une même sinuosité de profils, une même pièce d'étoffe, une même chaise, montrant entre les deux tableaux quelque chose de commun : la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre »<sup>19</sup>. Ainsi qu'il le fait exposer dans *La Prisonnière* par son héros, au cours de sa conversation littéraire avec Albertine, cette « essence commune » se dégagera de la comparaison ; c'est en *superposant* plusieurs œuvres de Vinteuil ou de Vermeer, plusieurs romans de Thomas Hardy ou de Stendhal, qu'il découvre ce qui leur appartient en propre ; la « beauté nouvelle », particulière à Dostoïevski, « elle reste identique dans toutes les œuvres de Dostoïevski ». Mais, à superposer tous les romans de Dostoïevski pour en extraire l'élément commun, ou tous les tableaux de Vermeer pour isoler de chacun d'eux « la même table, le même tapis », on les démembrer. Ce ne sont pas les tableaux existants que l'on contemple, c'est un tableau idéal que Vermeer n'a jamais peint ; et ce tableau idéal, pur reflet du monde imaginaire, de l'« essence » spirituelle du peintre, on le tiendra pour plus vermeerien que tous ses tableaux réels. On comprend peut-être mieux Vermeer, ne risque-t-on pas de ne plus comprendre les tableaux ? Mais Vermeer, ce sont ses tableaux ; cette méthode critique semble détruire le tableau, mais c'est pour mieux le reconstruire. On reviendra à l'œuvre existante et à l'organisme concret pour le voir à la lumière de l'œuvre utopique et le revivre dans le mouvement de l'esprit créateur.

Cette méthode ne diffère pas beaucoup de celle qu'expose Jean-Pierre Richard<sup>20</sup> dans l'Introduction de son *Univers imaginaire de Mallarmé* : « La forme isolée – tel sonnet, tel quatrain, distique, poème en prose de Mallarmé- se trouve d'abord noyée dans une sorte de continuité signifiante qui est l'Œuvre de Mallarmé, mais cette absorption permet finalement de comprendre et de justifier la forme qu'elle paraissait abolir, en en découvrant intérieurement, et sur d'autres plans du vécu, la nécessité ». Il s'agit, en d'autres termes, de restituer l'œuvre latente pour mieux saisir l'œuvre concrète ; on tourne le dos à l'univers formel pour le mieux retrouver. Les analyses de J.P. Richard sont si intelligentes, les résultats si neufs et convaincants, qu'on doit lui donner raison, pour ce qui le concerne. Mais conformément à ses perspectives propres, c'est au monde imaginaire du poète, à l'œuvre latente qu'il s'intéresse d'abord, plutôt qu'à sa morphologie et à son style.

**Est-il possible d'embrasser à la fois l'imagination et la morphologie, de les sentir et de les saisir dans un acte simultané ? C'est ce que je voudrais essayer, bien persuadé cependant que ma démarche avant d'être unitaire, devra souvent se faire alternative. Mais la fin poursuivie, c'est bien cette compréhension simultanée d'une réalité homogène dans une opération unifiante.**

## 8

---

<sup>19</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p.302

<sup>20</sup> Jean-Pierre Richard, né en 1922, autre représentant de la critique dite « thématique » (voir supra).

Sans l'opération du critique, l'œuvre court le risque de demeurer invisible. Comment serait-elle sentie si elle n'a pas été comprise et révélée ? Mais il faut en convenir, cet acte indispensable à son existence ne la remplace pas. C'est le paradoxe de la critique, et peut-être son drame : l'œuvre a besoin de la critique, c'est à dire d'un regard qui la pénètre, mais la critique tend à se constituer en œuvre de l'œuvre, en un au-delà de l'œuvre, ou l'œuvre est tout entière, sauf sa présence. **Cette présence concrète, la critique ne pourra jamais en fournir l'équivalent ; elle nous donne toute l'œuvre, mais quelque chose nous échappe, ce contact charnel qu'est l'œuvre même.**

Je termine par où j'ai commencé. L'expérience première, c'était celle d'un seuil à franchir et d'une porte qui s'ouvre sur un monde différent. Après un long circuit destiné à présenter le critique comme le médiateur nécessaire entre les deux univers distincts du créateur et du contemplateur, jusqu'au point idéal où s'effaceraient les distances séparatrices, où le contemplateur s'identifierait au créateur, je redécouvre finalement la distance et la séparation. Quand j'arrivais devant l'œuvre, le choc du premier contact me révélait une autonomie ; parvenu au moment de quitter l'œuvre après l'avoir parcourue en tous sens, je refais une expérience similaire ; revenant à moi et au monde commun, je laisse derrière moi une partie de ma prise ; ce que j'emporte n'est pas l'œuvre tout entière, puisque je suis privé de cette présence et de ce contact irremplaçables. Je croyais lui avoir arraché toutes ses significations et toutes ses structures, et je dois constater qu'il me manque quelque chose, qu'une part du secret demeure ensevelie derrière moi, dans ce livre que je referme, dans ce tableau dont je m'éloigne. A peine m'en suis-je détourné que j'éprouve le besoin de combler l'absence qui s'ébauche par un retour à ce contact sans analogue, à cette présence irréductible. Même si la saisie des significations à travers les formes m'assure un maximum de possession, je sens bien que la relation de l'œuvre et de son lecteur, du créateur et de son « ombre » ne saurait se concevoir que sur le mode d'un va-et-vient infini et d'une consommation que l'œuvre seule rassasie.

## **Annexe**

### **Marcel Proust, *le Temps retrouvé*.**

#### **« Le style est une question non de technique, mais de vision ».**

La grandeur de l'art véritable, au contraire de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développés». Notre vie ; et aussi la vie des autres car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.