

*Jean Starobinski*

L'ŒIL VIVANT II

**La relation  
critique**

**essai**

*Le Chemin*

---

*nrf*

**Gallimard**







© *Éditions Gallimard, 1970.*

Extrait de la publication

# I

## *Le sens de la critique*



## A. LA RELATION CRITIQUE

Le débat récent autour de la critique aura eu le mérite de contraindre à formuler nettement quelques positions théoriques. Nul ne se plaindra de voir ainsi les points de vue se préciser, fût-ce au prix de quelques éclats polémiques. Toute prise de position déclarée jette un peu de jour, sinon toujours sur les problèmes fondamentaux, du moins sur les points litigieux qui, malgré la mode ou grâce à elle, rendent manifestes les conflits et les perplexités du moment.

Théorie, méthode : ces deux termes, qui ne se recouvrent pas, sont tenus un peu trop souvent pour interchangeables. A y regarder de près, l'on s'aperçoit que l'acception de chacun d'eux est encore loin d'être parfaitement univoque. La *théorie*, en un sens, est une hypothèse anticipatrice sur la nature et les rapports internes de l'objet exploré : en ce sens-là, l'on a pu dire avec raison que, dans les sciences physiques, la théorie précédait nécessairement l'invention. Mais en un autre sens, plus lié à l'étymologie, le mot théorie désigne la contemplation compréhensive d'un ensemble préalablement exploré, la vision générale d'un système régi par un ordre sensé. Dans le domaine littéraire, il

arrive que la considération « théorique » de la production du passé soit largement influencée par le projet, également « théorique », de notre œuvre à venir. Nous déchiffrons le passé de façon à le faire aboutir nécessairement à un avenir préfiguré par le décret de notre volonté; en voulant dépasser et prolonger nos antécédents nous leur conférons une orientation conforme à nos vœux et parfois à nos illusions. L'histoire reçoit ainsi de nous le sens auquel nous prétendons nous soumettre... Quant à la *méthode* critique, elle s'applique tantôt à codifier scrupuleusement certains *moyens* techniques; et tantôt, dans un sens plus large, elle se développe comme une réflexion sur les *fins* qu'elle doit se proposer, sans se prononcer dogmatiquement sur le choix des moyens.

Quoi qu'il en soit, le débat actuel me paraît intervenir à une date relativement tardive. S'il y a une « nouvelle critique », elle ne s'est pas fait annoncer par un programme; elle a commencé par s'attacher à comprendre et à expliquer des œuvres littéraires à sa manière. Après coup, on lui a demandé de rendre ses comptes. Pour la défense ou pour l'attaque, les énoncés de principes et les réflexions de méthode ont été allégués sur le ton de l'apologétique ou de l'accusation. Il en a pu résulter quelque distorsion. Les exposés théoriques, loin d'avoir constitué une prémisses indispensable, sont apparus sur la sollicitation de circonstances accidentelles (mais où l'on n'aurait pas tort de discerner une nécessité cachée) afin d'explicitier et de « thématiser » les règles tacitement observées par la critique appliquée. Légitimation *a posteriori*, l'énoncé de principes a aussi, n'en doutons pas, valeur d'incitation. Dans le domaine qui nous occupe, la théorisation de la méthode apparaît comme la conséquence et

comme l'ombre portée d'un long travail pratique, et par là même comme la condition nécessaire d'un nouveau pas en avant de la recherche appliquée. Un rapport étroit lie la réflexion méthodologique et l'enquête sur le vif — l'une prenant appui sur l'autre, l'une se modifiant par l'autre.

Ces remarques tendent à situer la réflexion méthodologique en critique littéraire. Pour que celle-ci soit efficace, il n'est nullement indispensable de conférer aux énoncés de méthode une autorité préjudicielle et une antécédence de droit : une fonction marginale leur convient tout aussi bien. La réflexion méthodologique escorte le travail critique, l'éclaire obliquement, s'instruit par lui et le rectifie à mesure qu'il progresse, sur le vu des textes étudiés et des résultats obtenus. Elle ne s'explique véritablement qu'en postface, même s'il lui arrive, par un artifice d'exposition ou pour des raisons pédagogiques, d'usurper la place du préambule.

Certes, l'on ne saurait en rester au *cas particulier* d'une œuvre ou d'un auteur, pour lesquels il faut bien que la parole critique s'instruise et s'ajuste de façon à offrir, au gré des circonstances, le complément réflexif le plus adéquat. L'on ne peut réduire la méthode à un tâtonnement intuitif, variable selon les occasions, et orienté par la seule divination ; il ne suffira pas d'apporter à chaque œuvre la réponse spécifique qu'elle semble attendre. Ce serait restreindre la critique au rôle d'écho sensible, de reflet intellectualisé, docile à la séduction singulière de chaque lecture. La critique, oublieuse de l'unité finale vers laquelle elle doit tendre, s'abandonnerait ainsi aux sollicitations infinies de la multiplicité des formes qu'elle rencontre sur son chemin. Elle ne ferait que prendre acte de la diversité des œuvres — considérées comme autant de mondes successi-

vement visités — au lieu d'élaborer la vision unitaire dans laquelle cette diversité s'offre à la compréhension en tant que diversité. Toute bonne critique a sa part de verve, d'instinct, d'improvisation, ses coups de chance et ses états de grâce. Mais elle ne saurait s'y fier. Il lui faut des principes régulateurs plus solides, qui la guident sans la contraindre, et qui la rappellent à son objet. Ces principes directeurs, s'ils ne s'inscrivent pas dans un code préexistant, n'en sont pas moins nécessaires : ils préviennent la déviation aberrante, ils assurent le point de départ *textuel*, ils obligent à ajuster le pas en fonction du pas précédent et de la foulée à venir. La méthode se cache dans le style de la démarche critique, et ne devient parfaitement évidente qu'une fois le parcours entièrement achevé. Le paradoxe apparent, c'est que la méthode ne puisse se formuler conceptuellement qu'au moment où elle a accompli son office et où elle devient presque inutile. Le critique accède à la pleine conscience de sa méthode en se retournant vers la trace de son cheminement. Et j'entends ici par méthode aussi bien la réflexion sur les fins que la codification des moyens de la critique.

Assurément, si la critique est un savoir (l'interprétation compréhensive ayant aujourd'hui évincé presque complètement le jugement de valeur), elle doit tendre, à travers le savoir du particulier, à la généralisation de ses découvertes : du même coup, elle doit en arriver à se comprendre elle-même, ou, mieux encore, à se déterminer elle-même en fonction des fins qui lui sont propres. Chacun des ouvrages particuliers auxquels elle s'attache n'est qu'une transition vers une connaissance à la fois plus différenciée et plus intégrative de l'univers de la parole littéraire : elle s'achemine vers une théorie (au sens

de *theoria*, contemplation compréhensive) de la littérature. Toutefois cette généralisation du savoir critique reste en perpétuel devenir : la critique gagne à se tenir pour inachevée, voire à revenir sur ses pas, à recommencer son effort, faisant en sorte que toute lecture reste une lecture *non prévenue*, une rencontre simple, sur laquelle aucune préméditation systématique, aucun préalable doctrinal ne fassent d'abord ombre.

D'un accueil naïf à une compréhension englobante, d'une lecture sans prévention, régie par la loi interne de l'œuvre, à une réflexion autonome face à l'œuvre et à l'histoire où elle s'insère : il n'est pas de notion à laquelle je tiens plus que celle du *trajet critique* — trajet qui n'a pas à s'inscrire nécessairement dans l'œuvre critique elle-même, et qui peut avoir eu lieu dans le travail préparatoire dont l'œuvre critique est l'aboutissant. Ce trajet s'effectue à travers une série de plans successifs, parfois discontinus, et à des niveaux de réalité différents. J'inclus, bien entendu, dans la notion du trajet critique celle du « cercle herméneutique », où je ne vois toutefois qu'un cas particulier — et particulièrement réussi — du trajet critique.

On ne saurait ici préconiser une méthode, s'il faut assimiler la méthode au déroulement quasi automatique d'un mécanisme remonté d'avance. Toute méthode *stabilise* un plan auquel elle s'appliquera adéquatement ; toute méthode prédétermine des coordonnées, présuppose des rapports d'homogénéité et de congruence entre les éléments confrontés. Pour chaque plan particulier il existe une méthode préférable, d'autant plus rigoureuse qu'elle prévoit moins de variables associées : la précision est ici en fonction directe de l'étroitesse du champ. Quelle que soit l'importance que nous pouvons attribuer

à certaines techniques, force est bien de constater qu'*aucune méthode rigoureuse ne régit le passage d'un plan à l'autre*, c'est-à-dire de la compétence d'une technique à la compétence d'une autre technique. Ce passage est pourtant le moteur décisif du trajet critique : il est commandé par l'exigence de compréhension et de totalité. L'on doit, par exemple, tenir pour indispensable la vigilance philologique qui veille à l'établissement scrupuleux du texte, comme à la définition précise des vocables dans leur contexte historique : ce sont les conditions sans lesquelles toute interprétation — si ingénieuse fût-elle — manquerait littéralement de base. Les méthodes qui nous sont utiles pour l'établissement du texte et pour la sémantique de son vocabulaire ne livrent cependant qu'une information première, destinée à être soumise à une seconde élaboration interprétative, selon une méthode autrement orientée.

C'est dire que, chemin faisant, le rapport à l'œuvre se modifie. Le fait capital sur lequel je voudrais insister, c'est que le progrès de la recherche n'est pas seulement lié à la découverte d'éléments objectifs situés sur un même plan ; il n'est pas seulement constitué par l'inventaire scrupuleux des parties de l'œuvre et par l'analyse de leurs correspondances esthétiques ; il faut qu'intervienne de surcroît une variation de la relation établie entre le critique et l'œuvre — variation grâce à laquelle l'œuvre déploie des aspects différents, et grâce à laquelle aussi la conscience critique se conquiert elle-même, passe de l'hétéronomie à l'autonomie. Qui dit variation dit souplesse. Dans chacun des états momentanés de la relation à l'œuvre, la conscience du caractère limité de cet état vient suggérer l'instauration d'une relation nouvelle, à partir de

laquelle une description différente devient possible. Mais une relation variable et souple n'est pas pour autant une relation instable ou papillotante : tout s'oriente, peu à peu, vers la totalisation du savoir et vers l'élargissement du spectacle intelligible. Et si, dans la soumission de l'accueil naïf, dans l'*empathie* de la première écoute, je coïncide très étroitement avec la loi de l'œuvre, la conscience que je gagne de cette loi, à travers son étude objective, me met en mesure de la contempler du dehors, de la comparer à d'autres œuvres et à d'autres lois, de former *sur* l'œuvre en question un discours qui ne sera plus la simple explicitation du discours immanent *de* l'œuvre. Est-ce là s'éloigner de l'œuvre ? Oui certes, puisque je cesse d'être un lecteur docile, puisque mon trajet n'est plus régi par celui même de l'œuvre : je m'en détache et je m'en écarte pour suivre mon parcours propre. Toutefois ce parcours reste toujours relatif à l'œuvre avec laquelle tout à l'heure je coïncidais ; et l'éloignement que j'ai conquis m'apparaît comme la condition nécessaire pour qu'il n'y ait plus seulement acquiescement à l'œuvre littéraire, mais rencontre avec celle-ci : l'œuvre critique complète comporte toujours le souvenir de la docilité primitive, mais loin d'adopter pour elle-même la direction de l'œuvre littéraire analysée, elle prend son cours propre de façon à la *croiser* en un point décisif. Une grande lumière prend naissance à l'intersection des trajectoires.

Si la réflexion critique s'inscrit dans un trajet, l'œuvre littéraire, elle aussi, se manifeste comme un trajet, c'est-à-dire comme un système de relations variables établies, par l'entremise du langage, entre une conscience singulière et le monde. Pour le lecteur naïf déjà, l'œuvre est *discours*, ou *fil narratif*,

ou *flux* poétique : elle se déroule, selon sa pente et son rythme propres, entre un début et une fin. Un événement s'accomplit dans la série consécutive des phrases enchaînées. Mais cet événement reste inclus dans l'univers des mots : son mode d'action spécifique, sa façon propre d'agir passe par le détour de la « disparition élocutoire » des actes et des passions. Le paradoxe fondamental de la littérature est d'être une fête (ou une profanation) du langage, — c'est-à-dire une *relation avivée* — par le moyen de la transposition « élocutoire », qui implique l'émergence, libre et autonome, de l'élément du langage pur, et par conséquent une *relation suspendue*. Que le mot, que la phrase s'isolent dans leur substance propre, au lieu de nous solliciter comme le fait un message direct, voilà qui interrompt le souci de nos intérêts immédiats, pour instaurer un intérêt d'un ordre différent, lié à la dépense imaginaire. Ainsi se constitue, dans l'absence, un domaine plus lointain que tous les lointains, et doué néanmoins du pouvoir de s'ajouter au réel pour nous provoquer plus que ne le ferait aucun événement du monde.

Un travail s'accomplit en moi par le déroulement du langage de l'œuvre. J'en possède la certitude immédiate ; mon émotion, mes sensations intérieures marquent fidèlement le profil actuel de l'œuvre. Toute description ultérieure doit garder la mémoire de ce fait premier, pour lui apporter si possible une clarté supplémentaire. Certes, l'œuvre a sa consistance matérielle indépendante ; elle dure par elle-même ; elle existe sans moi. Mais, comme l'a dit si bien Georges Poulet, elle a besoin d'une conscience pour s'accomplir, elle me requiert pour se manifester, elle se prédestine à une conscience réceptrice en qui se réaliser. L'œuvre, antérieure-

ment à la lecture que j'en fais, n'est qu'une chose inerte : il m'est loisible, toutefois, de revenir aux multiples signes objectifs dont est composée cette chose, car je sais que j'y trouverai les garants matériels de ce qui fut, à l'instant de la lecture, ma sensation, mon émotion. Rien n'empêche donc que, désireux de comprendre les conditions dans lesquelles s'est éveillé mon sentiment, je me tourne vers les structures objectives qui l'ont déterminé. Il faudra pour cela non pas renier mon émotion, mais la mettre entre parenthèses, et traiter résolument en objets ce système de signes dont j'ai subi jusqu'à présent sans résistance et sans retour réflexif la magie évocatoire. Ces signes m'ont séduit, ils sont porteurs du sens qui s'est réalisé en moi : loin de récuser la séduction, loin d'oublier la révélation première du sens, je cherche à les comprendre à les « thématiser » pour ma propre pensée, et je ne puis le faire avec quelque chance de réussite qu'à la condition de lier étroitement le sens à son substrat verbal, la séduction à sa base formelle.

Ici interviendra l'étude « immanente » des caractères objectifs du texte : composition, style, images, valeurs sémantiques. J'entrerai dans le système complexe des *rappports internes*, j'en déchiffrerai — aussi exactement que possible — l'ordre et la loi ; je mettrai en évidence l'interdépendance des effets et des structures. 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 du sens : Des correspondances significatives se révéleront, non seulement entre valeurs de même niveau (faits de style, faits de composition, faits de sonorité) mais entre valeurs de niveau différent (les faits de composition trouvant des confirmations inattendues par le

concours des faits de style, et ceux-ci, notamment dans la poésie, recevant de leur substrat phonique un enrichissement évident) : l'ensemble de ces corrélations concomitantes — qu'on pourra définir comme la *structure* de l'œuvre — constituera un système (ou un « organisme ») à tel point chargé de sens, qu'il sera oiseux de persister à distinguer, dans l'œuvre, une face « objective » et une face « subjective ». La forme n'est pas le vêtement extérieur du « fond », elle n'est pas une apparence séductrice derrière laquelle se dissimulerait une plus précieuse réalité. Car la réalité de la pensée consiste à être apparaissante ; l'écriture n'est pas le truchement douteux de l'expérience intérieure, elle est l'expérience même. Ainsi l'approche « structurale » aide-t-elle à surmonter une stérile antinomie : elle nous fait apercevoir le sens dans son incarnation et le matériau « objectif » dans sa portée « spirituelle » ; elle nous interdit de quitter l'œuvre *réalisée* pour chercher derrière elle l'expérience psychologique (l'*Erlebnis* préalable). C'est ainsi qu'au dualisme traditionnel qui distingue pensée et expression, succède aujourd'hui, dans le courant structuraliste, un monisme de l'écriture. L'œuvre se révèle à nous comme un système original de rapports réciproques, système défini par sa « forme », système apparemment clos au regard de tout ce qu'il n'inclut pas, mais laissant apercevoir, à partir d'un certain degré de complexité, une *infinité* combinatoire engendrée par le jeu des corrélations, pressentie comme un vertige par le lecteur et rendue manifeste par les variations successives (virtuellement infinies elles aussi) du point de vue critique. Sans quitter l'analyse immanente de l'œuvre, la tâche critique nous apparaît comme une totalisation inachevable de *relevés* partiels, dont la somme, loin d'être disparate, de-

vrait s'intégrer de façon à mettre en évidence l'unité structurale qui gouverne le jeu des rapports internes entre éléments et parties constituants.

C'est là traiter l'œuvre comme un monde, régi par sa légalité propre. Mais je ne saurais trop longtemps méconnaître que l'œuvre est un monde dans un plus grand monde, qu'elle m'impose sa présence non seulement à côté d'autres œuvres littéraires, mais à côté d'autres réalités ou d'autres institutions qui ne sont pas, elles, d'essence littéraire. Et même si je renonce à chercher la *loi* de l'œuvre hors de celle-ci (dans ses « sources » psychologiques, dans ses antécédents culturels, etc.), il m'est impossible d'ignorer ce qui, dans l'œuvre, implicitement ou explicitement, positivement ou négativement, se rapporte à l'univers extérieur à l'œuvre. Ce rapport, de quel ordre est-il ? Il se peut que l'œuvre, monde dans le monde, m'apparaisse comme l'expression microcosmique de l'univers 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. J'aurai alors la conviction que la loi interne de l'œuvre m'aura offert l'abrégé symbolique de la loi collective du moment et du milieu culturel au sein desquels elle a été produite. Ayant anastomosé l'œuvre et son contexte, je verrai se généraliser le réseau des significations organiques actives dans l'œuvre, si bien que le déchiffrement de l'œuvre me renverra à un « style d'époque », et vice versa. Dans quelques-unes de ses manifestations les plus radicales, le structuralisme contemporain tend à admettre cette possibilité — cherchant ainsi à dissoudre l'œuvre dans la culture et dans la société, non point pour discerner derrière les œuvres un déterminisme

particulier, mais pour tenter de mettre en évidence un *logos* commun à toutes les manifestations synchroniques d'une culture et d'une société données. L'on voit ainsi, dirons-nous avec Sartre, se développer un positivisme (et presque un « tainisme ») 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 immobilisées, et dont tous les éléments entretiennent entre eux des rapports fonctionnels de même nature, 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. Le structuralisme radical (je veux parler de celui qui « contextualise » les œuvres et la société) est en défaut dès qu'intervient un élément perturbateur. 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, cessant de se réduire au seul jeu réglé, cesse d'être l'exorcisme de la transgression pour devenir elle-même transgressive — une dimension

d'histoire s'introduit dans la culture, dont un structuralisme généralisé peut malaisément rendre compte. L'ancienne critique normative — définissant les *genera dicendi*, les genres poétiques, les figures, les mètres — s'efforce de contenir la littérature sous la domination de la règle : mais la loi, comme l'affirme l'apôtre Paul, présuppose le péché ; la règle, la possibilité de l'infraction.

Quand il s'agira d'œuvres modernes, force sera donc de limiter les ambitions d'un structuralisme culturel global, de relativiser l'approche structurale. Il est nécessaire et utile d'étudier les œuvres comme des systèmes signifiants, comme des tous composés de parties concertantes ; mais les œuvres et les sociétés n'appartiennent pas à la texture homogène d'un même *logos* ; le langage d'une œuvre littéraire et le langage de la culture environnante ne sont pas consubstantiels et ne peuvent pas être anastomosés bout à bout, pour livrer passage à un système unitaire et cohérent de significations. Il n'est pas besoin de rappeler que la plupart des grandes œuvres modernes ne déclarent leur relation au monde que sur le mode du refus, de l'opposition, de la contestation. C'est la tâche même de la critique « immanente » que de déceler, à l'intérieur des textes, dans leur « style » comme dans leurs « thèses » explicites, les indices variables du scandale, de l'opposition, de la dérision, de l'indifférence, bref, tout ce qui, dans le monde contemporain, donne à l'œuvre de génie sa valeur de monstruosité ou d'exception sur le fond de la culture qui la porte. Nous constatons dès lors une singulière *polyvalence* : les éléments qui — dans leurs



JEAN STAROBINSKI

L'ŒIL VIVANT II

**La relation critique**

*L'Œil vivant II* est consacré à la critique. Jean Starobinski s'attache à établir les principes d'une *critique de la relation*, capable de coordonner les méthodes de la stylistique, de la sociologie et de la psychanalyse. Une nouvelle interprétation d'un épisode des *Confessions* illustre le rapport de la théorie critique et de son application. Qu'est-ce qu'interpréter ? C'est déchiffrer, et c'est aussi imaginer. La deuxième partie, consacrée à *l'empire de l'imaginaire*, passe en revue les divers champs de l'imagination : la parole, l'image, le corps. La troisième partie, traitant des rapports de la littérature et de la psychanalyse, pose une question déconcertante : quelle est la part d'imaginaire qui s'imisce dans la lecture psychanalytique ?



9

782070 273799

Extrait de la publication



70-XI

A27379

ISBN 2-07-027379-2