

René Pommier

***Pour une critique claire et éclairante.
Foin du structuralisme et de toute la cuisine ridicule
des cuistres issus de la cuisse de Saussure.***

À Pascal Engel

J'adresse tous mes plus sincères remerciements à mon cher Roger Gravel qui a bien voulu une nouvelle fois me relire et a su m'éviter un grand nombre quantité de fautes.

Avant-propos

C'est Michel Onfray qui est à l'origine de ce livre. Il m'a fait l'honneur et l'amitié de me demander d'opérer une sorte de synthèse de mes écrits sur la littérature et la critique. J'ai un peu tardé à m'y mettre parce que j'avais deux livres en train que je voulais achever. De plus redire ce l'on a déjà dit en des termes différents est un peu fastidieux. Mais l'idée de Michel Onfray était très bonne, car mes livres sont restés confidentiels. Ainsi que la plupart des livres universitaires, ils ne sont pas distribués et ils sont chers. Et, bien sûr, comme je ne cesse d'y tourner en dérision les tenants de la nouvelle critique qui ont la faveur des médias et que j'ai pris pour principale tête de turc leur idole, Roland Barthes, je ne pouvais rencontrer de leur part qu'une profonde hostilité. Ils auraient pu se déchaîner contre moi et me traiter de tous les noms, mais ils ont préféré, et c'était assurément ce qu'ils avaient de mieux à faire, gardé le silence de peur qu'en disant tout le mal qu'ils pensaient de moi, ils ne donnassent à certains la curiosité d'ouvrir un livre de cet auteur si vilipendé.

Dans le premier chapitre de ce livre, j'expose, si je puis ainsi dire, ma méthode pour aborder les textes littéraires. Elle est d'une extrême simplicité, puisqu'elle consiste seulement à lire les textes avec la plus grande attention et, dans la mesure du possible, à les apprendre par cœur, à essayer de comprendre ce que l'auteur a voulu dire et comment il s'y est pris pour le dire du mieux possible. Et je l'oppose aux innombrables méthodes mises au point par les tenants du structuralisme et de la nouvelle critique. toutes présentées comme indispensables

et toutes parfaitement inutiles. Dans le deuxième chapitre je montre que ma méthode, si ringarde qu'elle puisse paraître, m'a néanmoins permis, non point de renouveler véritablement, l'interprétation des grandes œuvres, prétention tout à fait absurde à mes yeux, mais assez souvent d'apporter certaines précisions, de mieux éclairer certains détails et parfois de corriger certaines erreurs. Dans le chapitre suivant je montre que cette même méthode m'a été très utile pour dénoncer la façon dont les tenants de la nouvelle critique ne cessaient de trafiquer les textes, pour leur faire dire ce qu'en fonction de leurs marottes respectives, ils auraient voulu qu'ils dissent. Dans le dernier chapitre enfin, je fais éclater l'absurdité des principales théories de la nouvelle critique qui toutes sont fondées sur le même principe très simple qui consiste à prendre systématiquement le contre-pied du sens commun.

Je crois donc avoir doublement servi la cause des études littéraires. Je l'ai fait d'abord en m'efforçant, principalement par la pratique de l'explication de textes, de mieux éclairer les œuvres. Je l'ai fait ensuite, et c'était sans doute de nos jours la tâche la plus urgente, en combattant avec acharnement toutes les interprétations arbitraires et absurdes qui, sous prétexte de les dépoussiérer, les ont totalement dénaturées.

Pendant les vingt-deux années où j'ai enseigné à la Sorbonne, j'ai commencé mon premier cours de préparation au CAPES en citant ce texte de La Bruyère que je commentais rapidement : « L'étude des textes ne peut être assez recommandée ; c'est le chemin le plus court, le plus sûr et le plus agréable pour tout genre d'érudition. Ayez les choses de la première main ; puisez à la source ; maniez, remaniez le texte ; apprenez-le de mémoire ; citez-le dans les occasions ; songez surtout à en pénétrer le sens dans toute son étendue et dans toutes ses circonstances ; conciliez un auteur original, ajustez ses principes, tirez vous-même les conclusions. Les premiers commentateurs se sont trouvés dans le cas où je désire que vous soyez ; n'empruntez leurs lumières et ne suivez leurs vues qu'où les vôtres seraient trop courtes ; leurs explications ne sont pas à vous, et peuvent aisément vous échapper ; vos observations au contraire naissent de votre esprit et y demeurent : vous les retrouvez plus ordinairement dans la conversation, dans la consultation et dans la dispute. Ayez le plaisir de voir que vous n'êtes arrêté dans la lecture que par les difficultés qui sont invincibles, où les commentateurs et les scolastes eux-mêmes demeurent courts, si fertiles d'ailleurs, si abondants et si chargés d'une vaine et fastueuse érudition dans les endroits clairs, et qui ne font de peine ni à eux ni aux autres. Achevez ainsi de vous convaincre par cette méthode d'étudier que c'est la paresse des hommes qui a encouragé le pédantisme à grossir plutôt qu'à enrichir les bibliothèques, à faire périr le texte sous le poids des commentaires ; et qu'elle a en cela agi contre soi-même et contre ses plus chers intérêts, en multipliant les lectures, les recherches et le travail, qu'elle cherchait à éviter ¹ ».

Pendant toute ma carrière d'enseignant au lycée, puis à la Sorbonne, je n'ai cessé d'appliquer les préceptes de La Bruyère. Je ne me suis pas contenté de lire et de relire les textes ; je les ai appris par cœur. À l'exception de mes deux premières années d'enseignement, j'ai toujours fait cours les mains dans les

¹ La Bruyère, *Les Caractères*, « De quelques usages », 72.

poches, sans aucun livre ni aucune note. Au lycée j'ai appris par cœur tous les textes que j'étudiais et tous ceux que j'étais amené à citer que ce soit en français en latin ou en grec. J'ai continué à la Sorbonne. J'ai ainsi appris du premier vers jusqu'au dernier et de la première ligne jusqu'à la dernière une dizaine de pièces *Cinna*, *Polyeucte*, *Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Le Malade imaginaire*, *Andromaque*, *Britannicus* et *Phèdre* et de longs passages, voire des actes entiers, d'une dizaine d'autres. Certes quand j'ai eu affaire à des œuvres plus longues, je n'ai pas pu les apprendre intégralement par cœur. Mais j'en ai appris par les principaux passages. Ainsi, pour *La Princesse de Clèves*, j'ai appris tous les passages où il était question de Mme de Clèves, de M. de Clèves et de M. de Nemours, c'est-à-dire tout le cœur du roman. Quant j'ai eu à faire cours sur les *Pensées* de Pascal, je n'ai pas non plus appris par cœur tous les fragments, notamment ceux qui ne sont constitués que de citations latines, mais j'ai appris tous ceux, c'est-à-dire la grande majorité, qui permettent d'éclairer la pensée de Pascal. Quand j'ai eu à faire cours sur les *Maximes* de La Rochefoucauld, j'en ai appris par cœur à peu près les trois quarts. Car j'ai appris non seulement toutes les maximes que je commentais, avec toutes leurs variantes, mais aussi toutes celles que j'étais amené à citer. Mais ce qui me donnait le plus de mal comme pour les *Pensées* de Pascal, c'était de retenir leurs numéros.

Cette méthode m'a permis de ruminer à loisir les textes sur lesquels je travaillais et ainsi, non pas de renouveler en profondeur leur interprétation, ce qui, redisons-le, est impossible et c'est heureux, mais de mieux éclairer certains points. Elle m'a aussi été très utile pour réfuter les interprétations erronées des tenants de la nouvelle critique et parfois aussi celles des tenants de la critique traditionnelle. Quand on sait par cœur les textes, il est très facile de prendre la main dans le sac tous les faussaires qui prétendent leur faire dire ce que l'auteur n'a jamais voulu dire, et, bien souvent, tout le contraire de ce qu'il a voulu dire.

Mais autant il est utile de lire de relire les textes et si possible de les apprendre par cœur, autant, le plus souvent, comme le pense La Bruyère, la lecture des commentateurs se révèle décevante. J'ai, bien sûr, lu, souvent en biais, de nombreux ouvrages de critique par conscience professionnelle, mais ceux-ci m'ont rarement été très utiles. Pour m'en tenir aux ouvrages relatifs à ma spécialité, le dix-septième siècle, je ne puis guère en citer que quatre auxquels je me sente vraiment redevable : *Aspects de Racine*² de Jean Pommier, *La*

² Nizet, 1954.

*Dramaturgie classique en France*³ de Jacques Scherer, *Molière, une aventure théâtrale, Tartuffe Dom Juan, le Misanthrope*⁴ de Jacques Guicharnaud, et *L'apologétique de Pascal. Étude critique*⁵ de R. E. Lacombe que j'ai abondamment cité dans mon livre sur les *Pensées*⁶.

Comme La Bruyère, j'ai souvent constaté qu'il était généralement vain de compter sur les commentateurs pour nous aider à lever les difficultés que nous pouvons rencontrer à la lecture d'une œuvre. Ils restent le plus souvent muets lorsqu'il y a un réel problème d'interprétation. C'est le cas, par exemple, de la grande spécialiste d'Apollinaire, Marie-Jeanne Durry dans ses trois volumes consacrés à *Alcools*⁷. C'est le cas de la plupart des éditions critiques. On y trouve beaucoup de notes très érudites, mais qui n'apportent rien à l'intelligence du texte et lorsque l'on rencontre un passage vraiment obscur, on cherche en vain la note qui pourrait nous éclairer. Il peut arriver, en revanche, de tomber une note qui soulève un problème d'interprétation qui ne se pose aucunement et propose une solution qui constitue un évident contresens. C'est ce que j'ai montré à propos des éditions des *Œuvres complètes* de Corneille et de Molière établies par Georges Couton pour la bibliothèque de La Pléiade⁸.

Trop d'ouvrages de critique se contentent de nous offrir une simple lecture du texte sans nous apporter la moindre remarque un peu pénétrante. C'est le cas des nombreux livres de Charles Dédeyan. Lorsqu'il écrit une monographie sur une œuvre il ne sait faire que trois choses : la citer, la paraphraser ou la résumer. Il ne voit jamais rien que ce qui se voit immédiatement. Ainsi, dans son livre sur *Le Roman comique*⁹, il ne devine à aucun moment ce que plusieurs indices nous permettent de comprendre, à savoir que Destin n'est pas le fils de celui qui est censé être son père. De toute évidence, Scarron s'apprêtait à nous révéler sa véritable naissance dans le troisième livre, mais la mort l'en a empêché.

Mais le principal défaut à mes yeux de la critique traditionnelle, et sur ce point je rejoins les tenants de la nouvelle critique, est de faire une place très

³ Nizet, 1950.

⁴ Gallimard, Bibliothèque des idées, 1963.

⁵ Bibliothèque de Philosophie contemporaine, PUF, 1958.

⁶ *Ô Blaise ! à quoi tu penses ? Essai sur les Pensées de Pascal*, Éditions du Comité d' Action laïque, de Belgique, Bruxelles, 2003 ; nouvelle édition, Kimé, 2015.

⁷ Sedes, 1964.

⁸ Voir mon article « Les étranges contresens d' un grand érudit », *Études littéraires*, Eurédit, 2009, pp. 41-54.

⁹ Sedes, 1983.

excessive aux recherches biographiques et historiques. Quel que puisse être leur intérêt, elles n'apportent que très rarement des éléments susceptibles d'éclairer le sens des œuvres. Celles-ci sont d'ordinaire conçues par leur auteur pour qu'elles puissent être directement comprises des lecteurs sans qu'ils aient à chercher ailleurs des renseignements sur l'auteur et sur son époque. Beaucoup d'universitaires connaissent la vie des auteurs qu'ils étudient beaucoup mieux que ceux-ci ne la connaissaient eux-mêmes. Ceci les amène souvent à faire des rapprochements entre certains épisodes mineurs de la vie de leur auteur et certains passages de ses œuvres, et à en conclure que ceux-là doivent être à l'origine de ceux-ci, sans songer un instant que cet auteur, plus soucieux de travailler à son nouveau livre que de ressasser son passé, pouvait fort bien avoir rapidement et totalement oublié l'épisode auquel le critique entend faire un sort.

Si, le plus souvent, ces recherches ont le seul tort d'être inutiles, elles peuvent pourtant déboucher parfois sur des interprétations aussi arbitraires que celles des tenants de la nouvelle critique. C'est tout particulièrement le cas de celles de René Jasinski dans son livre *Vers le vrai Racine*¹⁰ dont Jean Pommier a fait un examen critique impitoyable dans un long article de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*¹¹.

Dans le même esprit, certaines critiques ont voulu faire de l'*Amphitryon* de Molière une pièce à clé qui faisait clairement allusion à la liaison de Louis avec Mme de Montespan et entendait légitimer la conduite du roi. Ainsi Daniel Mornet n'a-t-il pas craint d'écrire qu'*Amphitryon* était une « pièce-flagornerie, ou, si l'on songe à toutes les flagorneries du temps, une pièce de courtisan¹² ». Je crois avoir fait justice de cette allégation dans mon article « Sur une clé d'*Amphitryon* » publié dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*¹³. Outre qu'aucun des contemporains de Molière ne semble avoir jamais pensé à faire un rapprochement entre Alcmène et Mme de Montespan (l'on n'en trouve en tout cas la trace nulle part), j'ai fait valoir que cette interprétation semblait oublier le fait essentiel sur lequel repose toute la pièce, à savoir que Jupiter a pris l'apparence d'Amphitryon. En conséquence, quand Alcmène couche avec Jupiter, elle est persuadée qu'elle couche avec Amphitryon ; en revanche, selon toute

¹⁰ Deux volumes, Armand Colin, 1958. René Jasinski a aussi écrit dans la même veine un *La Fontaine et le premier recueil des Fables* (Nizet, 1966). Selon lui, La Fontaine, dans le premier Recueil, puise l'essentiel de son inspiration non pas dans Ésope, mais dans l'affaire Fouquet.

¹¹ « Un nouveau Racine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1960, pp. 500-530.

¹² *Molière*, collection « le livre de l'étudiant », Boivin, 1943, pp. 145-146.

¹³ Mars-avril 1996, pp. 212-228.

vraisemblance, quand Mme de Montespan couchait avec Louis XIV, elle savait pertinemment qu'elle ne couchait pas avec M. de Montespan. Jacques Truchet a repris, lui aussi, la thèse de l'allusion aux amours extra-conjugales de Louis XIV, à ceci près qu'il a prétendu voir, derrière Alcmène, non pas Mme de Montespan, mais Mlle de La Vallière ¹⁴, hypothèse particulièrement ridicule puisque, bien sûr, Mlle de La Vallière n'avait pas de mari ¹⁵. *Amphitryon* est l'histoire d'une femme qui couche avec le sosie de son mari. Si Alcmène représente Mme de Montespan, il n'y a plus de sosie ; mais si elle représente Mlle de La Vallière, il n'y a plus ni sosie ni mari.

Pour démontrer que Molière n'avait aucunement voulu faire allusion aux aventures extra-conjugales de Louis XIV, je me suis de plus et surtout appuyé sur l'analyse de la dernière scène de la pièce. Ce qui frappe, en effet, lorsqu'on lit attentivement cette scène sans oublier que Molière est un auteur comique et qu'il veut d'abord nous amuser, c'est que Jupiter y fait une bien piètre figure, pour ne pas dire qu'il est profondément dépité. Tous ses efforts pour essayer de faire dire à Amphitryon que, loin de garder la moindre amertume de cet épisode, il se sent au contraire infiniment honoré par les attentions dont le dieu a comblé son épouse, ces efforts échouent piteusement. Amphitryon garde jusqu'à la fin un silence obstiné. Sur ce point Molière s'est écarté de Plaute et il a eu bien raison. Les deux vers célèbres :

Un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore ¹⁶

que prononce Jupiter et auxquels les commentateurs qui veulent à tout prix que Jupiter représente Louis XIV, n'ont pas manqué de faire un sort, sont repris de Plaute. Or, chez celui-ci, ces deux vers, ce que ces commentateurs se sont bien gardés de noter, n'étaient pas prononcés par Jupiter, mais bien par Amphitryon

¹⁴ « À propos de l'*Amphitryon* de Molière : Alcmène et La Vallière », in *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Raymond Lebègue*, Nizet, 1969, pp. 241-248.

¹⁵ Cet article m'a valu, de la part de Jacques Truchet, une scène qui m'a beaucoup diverti. Il était ulcéré. Il savait bien, m'a-t-il dit, qu'après avoir attaqué tant de collègues, je finirais par m'en prendre à lui (il avait été mon premier directeur de thèse). Je lui alors appris que la *Revue d'histoire littéraire de la France* n'avait publié qu'une version édulcorée de mon article. L'argumentation était restée, mais les flèches les plus acérées avaient disparu. Je lui alors proposé de lui apporter le texte original. Il a été tellement suffoqué qu'il est parti sans plus rien dire.

¹⁶ Acte III, scène 10, vers 1898-1899.

lorsqu'il apprenait par sa servante que son rival n'était autre que Jupiter. Ce changement est très important, pour ne pas dire qu'il est capital. Car, si Molière avait voulu suggérer qu'un mari devait se juger trop heureux que le roi daignât coucher avec sa femme, il aurait évidemment laissé ces vers dans la bouche d'Amphitryon. Ils auraient eu alors un tout autre poids, tandis que, prononcés par Jupiter, ils expriment un point de vue trop intéressé pour être convaincant. Et le fait qu'Amphitryon ne réagisse pas, alors que Jupiter escomptait évidemment qu'il allait l'approuver avec chaleur et même renchérir bruyamment, montre suffisamment qu'il ne parvient aucunement à adopter l'attitude que Jupiter l'invite à adopter.

La scène se termine donc sur une évidente défaite de Jupiter que la tirade finale très ironique de Sosie achève de faire ressortir. Par conséquent, si Molière avait effectivement voulu nous inviter à voir Louis XIV derrière Jupiter, bien loin de faire preuve de flagornerie à l'égard du roi, il se serait montré d'une singulière impertinence, hypothèse fort peu crédible et que personne d'ailleurs n'a jamais suggérée.

Après ce texte de La Bruyère, je citais généralement à mes étudiants de CAPES le texte suivant de Jean Pommier que je leur ai d'ailleurs proposé une ou deux fois en sujet de dissertation : « "L'on ne sait bien que ce que l'on a fait" : je proposerais volontiers cette phrase de Berthelot à la méditation de quiconque s'intéresse aux grandes œuvres de l'esprit. Qu'il s'agisse d'un roman, d'une pièce de théâtre, d'un poème, etc. ..., placez-vous au point de vue de l'auteur, réalisez le problème technique qu'il s'est posé – d'après son genre et ses habitudes d'esprit, les données qui l'entouraient, les circonstances où son acte devait s'insérer – calculez les résistances du sujet et les ressources du génie, introduisez ses modèles, supposez ses moyens, réinventez ses combinaisons : je ne prétends pas que votre tâche sera facile et sans risques; mais vous avez chance de renouveler la critique d'un ouvrage sur lequel tout semble avoir été dit. En serrant de plus près le processus de la création, vous couperez à la racine des erreurs d'interprétation dont autrement il est bien difficile de se défaire ¹⁷ ».

On ne saurait mieux résumer la tâche du critique. Essayer d'abord de comprendre ce que l'auteur a voulu dire, ce qu'il a voulu faire, ensuite de comprendre les problèmes qui se posaient à lui et enfin de comprendre pourquoi il a choisi telle solution plutôt que telle autre, c'est, en effet, ce qui constitue l'essentiel de son travail. C'est ce que j'ai toujours essayé de faire. Comprendre ce que l'auteur a voulu dire est en général relativement facile, sauf si l'on a affaire

¹⁷ *Aspects de Racine*, Nizet, 1954, pp. 181-182.

à des auteurs plus ou moins hermétiques ; il est si difficile d'entrevoir ce que Rimbaud a voulu dire dans beaucoup des textes des *Illuminations* qu'il y a gros à parier que lui-même n'en savait rien. En revanche, il est souvent plus malaisé de bien se rendre compte des problèmes qui se sont posés à l'auteur et des choix qu'il a dû faire.

Chaque fois que j'ai expliqué une pièce de théâtre, tragédie ou comédie, je n'ai jamais omis d'expliquer la scène d'exposition. Celle-ci est évidemment essentielle à la compréhension de la pièce, mais le spectateur ou le lecteur se rendent rarement compte de la difficulté des problèmes qu'elle pose à l'auteur. Le dramaturge doit impérativement informer le lecteur et le spectateur des choses qu'ils doivent nécessairement connaître. Il lui faut, en premier lieu, choisir les personnages les plus aptes à remplir cette fonction. Le plus souvent, c'est le cas de toutes les tragédies de Racine, la scène d'exposition est constituée d'un dialogue entre l'un des protagonistes de la pièce et un autre personnage, un confident ou un ami ou un proche, auquel le premier peut se confier librement. Le grand problème qui se pose alors au dramaturge est qu'il doit faire dire à ces personnages, pour éclairer le spectateur ou le lecteur, des choses qu'ils n'ont en temps ordinaire aucune raison de se dire parce qu'ils les connaissent parfaitement l'un et l'autre depuis longtemps. Le dramaturge doit donc faire en sorte qu'une circonstance particulière ainsi que le déroulement du dialogue les y amènent naturellement. Bien souvent aussi, le protagoniste doit révéler à son interlocuteur un secret qu'il ne lui avait encore jamais confié. Il faut alors que nous puissions comprendre pourquoi le protagoniste a jusqu'ici caché ce secret à celui ou celle pour qui il semblait ne pas avoir de secret et pourquoi il le lui révèle enfin. L'exposition la plus remarquable est pour moi celle de *Phèdre* dont j'ai étudié les cinquante-six premiers vers dans le troisième volume de mes *Explications littéraires*¹⁸. Il serait beaucoup trop long, même en la résumant, de reprendre ici mon analyse, mais je crois avoir bien rempli la tâche que Jean Pommier assigne au critique, Jean Pommier dont j'ai été très proche à la fin de sa vie et qui a préfacé mon premier livre, *Une Croix sur le Christ*¹⁹.

Apprendre les textes par cœur et essayer de me mettre le plus possible à la place de l'auteur, telle a toujours été ma seule méthode de travail ; je n'en ai jamais cherché d'autres. Ce faisant, je me serais montré, paraît-il, singulièrement rétrograde. Je me serais stupidement privé de tous les nouveaux outils si

¹⁸ Eurédit, 2005.

¹⁹ Éditions Roblot, 1976.

performants que l'incroyable développement des sciences humaines a permis de forger, comme le soulignent tant d'auteurs ²⁰.

Dans un article intitulé « L'analyse du poème aujourd'hui : l'exemple des "Femmes" d'Apollinaire » paru dans un recueil de Mélanges en hommage à Léon Somville ²¹, Mme Claude Debon évoque « les mutations spectaculaires » de la critique « dans les années soixante » et « les méthodes mises en œuvre explicitement (linguistique et stylistique structurales, psychanalyse, textanalyse, anthropologie structurale, histoire littéraire avec ses variantes modernes comme l'intertextualité, etc.) ²² ». Et elle n'arrive pas à comprendre que certains critiques puissent continuer à n'en tenir aucun compte : « Il reste pourtant aujourd'hui des

²⁰ Citons-en quelques-uns :

« Les études littéraires tentent aujourd'hui de définir leurs méthodes et leur champ d'application, en s'inspirant des résultats obtenus depuis une vingtaine d'années par les diverses sciences humaines : linguistique, psychanalyse, histoires de l'art, sociologie, anthropologie culturelle, sémiologie, etc. » (Dir. A.-J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972, quatrième de couverture).

« Cet ouvrage ouvre une nouvelle étape dans l'étude et l'analyse des textes – il procure de nouveaux outils de travail aux professeurs de langue ainsi qu'aux étudiants et aux chercheurs en sciences humaines [...] Les nombreux schémas, figures, tableaux reproductions qui illustrent l'ouvrage ajoutent encore à sa valeur comme instrument de travail, de réflexion et de culture ». (André Niel *L'analyse structurale des textes*, Mame, 1973, quatrième de couverture).

« De la "psychocritique" à l'histoire des mentalités, de l'approche marxiste à la sociologie des formes littéraires, des formalistes russes à la poétique structurale, la critique littéraire a connu au XX^e siècle de profonds et multiples renouvellements, expression du rôle devenu déterminant des sciences humaines » (Jean-Louis Cabanes, *Critique littéraire et sciences humaines*, Privat, 1974, quatrième de couverture)

« Grâce à l'apport des sciences humaines et de la linguistique, les méthodes d'investigation critique ont connu au XX^e siècle un développement sans précédent. *Socio-critique, psycho-critique, critique générique, thématique textuelle*, ont apporté aux commentateurs autant de voies d'accès éclairantes, enrichissant la vieille tradition de la critique des sources ». (*Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, dir. D. Bergez, Bordas, 1990, quatrième de couverture).

« Cet ouvrage est destiné aux étudiants et professeurs de lettres désireux de mieux maîtriser les outils de l'analyse littéraire [...] Bénéficiant des plus récents acquis de la linguistique et de la critique moderne, chaque notion fait l'objet d'un exposé complet, à la fois théorique et méthodologique » (D. Bergez, V. Géraud, J.-J. Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, 1994).

« La stylistique connaît un formidable regain d'intérêt et est en pleine évolution. Utilisant le renouvellement des études de théorique et de poétique, elle est aussi à l'écoute des derniers développements des autres sciences humaines, en particulier dans les domaines de la linguistique et de la sémiotique. » (Claire Soltz, *Initiation à la stylistique*, Ellipses, 1999).

²¹ *Le Sens à venir. Création poétique et démarche critique. Hommage à Léon Somville*, édité par David Gullentops, Peter Lang, 1995, pp. 147-156.

²² *Op. cit.*, p. 147.

critiques qui se comportent comme si toutes ces avancées dans l'analyse des poèmes n'avaient pas existé ²³ ».

Je suis, selon elle, le plus borné d'entre eux et elle a pris pour exemple de ma cécité critique mon analyse du poème d'Apollinaire, « Les Femmes » ²⁴. Mais, s'il est vrai que je ne fais nul cas des « avancées » qu'auraient apportées les sciences humaines, c'est parce que je n'y vois que des impasses. Loin de favoriser « l'approche » des textes, elles ne font le plus souvent que la retarder indéfiniment. Loin de permettre d'aller plus loin dans l'intelligence des textes, elles ne font généralement que la rendre plus difficile, voire impossible.

Parmi toutes les nouvelles méthodes qu'évoque Mme Claude Debon, les plus employées sont sans doute celles que nous proposent les études de stylistique qui ont connu un développement considérable, mais dont l'apport à l'étude des œuvres littéraires s'est révélé insignifiant pour ne pas dire inexistant. Je ne conteste pas, bien sûr, l'utilité de la stylistique. L'étude du style fait évidemment partie de l'étude d'un texte littéraire, même si c'est d'une manière très inégale. Une page de Bossuet, de Chateaubriand ou de Flaubert, appelle évidemment de très nombreux commentaires d'ordre stylistique, alors qu'une page de *La Princesse de Clèves* n'en appelle guère, voire pas du tout. Mais, si importante qu'elle puisse être, l'étude du style n'est jamais première. Dans l'étude d'un texte, la première étape consiste toujours à en dégager le sens et à essayer de comprendre du mieux possible les intentions de l'auteur. C'est seulement ensuite que l'on peut étudier le style, c'est-à-dire de chercher à comprendre pourquoi il a choisi de s'exprimer d'une façon plutôt que d'une autre, d'avoir recours à tel ou tel mot, à telle ou telle expression plutôt qu'à d'autres et à faire appel à telle ou telle figure de style.

Mais aujourd'hui, la stylistique semble être devenue une discipline complètement autonome. On étudie le style d'un texte avant même de se demander ce que l'auteur a voulu dire. La première chose que font beaucoup d'étudiants lorsqu'on leur donne un texte à expliquer, c'est de relever des figures de style et des champs lexicaux dont ils raffolent particulièrement. Et quand ils ont réussi à noircir ainsi suffisamment de papier, ils s'empressent de mettre un point final à leur copie. Je me souviens d'une copie d'étudiant qui commençait par ces mots : « Ce texte abonde en champs lexicaux ». Il était manifestement

²³ *Ibid.*, p. 149.

²⁴ Je lui ai répondu, assez vivement à mon habitude, dans la préface de mon cinquième volume d' *Explications littéraires*, Eurédit, 2012.

tout heureux. Il n'aurait pas à se creuser la tête pour essayer de comprendre le texte. Quel besoin de chercher un sens à un texte si riche en champs lexicaux ?

Ce que la stylistique apporte aux études littéraires, c'est d'abord un vocabulaire technique. Or, si celui-ci peut certes, se montrer très utile, il n'est jamais indispensable. Beaucoup de termes aujourd'hui très familiers comme l'asyndète ou l'oxymore n'existaient pas encore au XVII^e siècle. Mais le fait de ne pas connaître le mot n'empêchait nullement les écrivains du XVII^e siècle d'avoir recours à des oxymores et leurs lecteurs de les apprécier. Comme chacun sait, l'exemple canonique de l'oxymore est l' « obscure clarté » qu'évoque Rodrigue dans son récit de son combat contre les Maures ²⁵.

Il serait pourtant absurde de prétendre que le vocabulaire de la stylistique ne sert à rien. Comme tous les vocabulaires techniques, il permet d'être plus concis et de pouvoir souvent se contenter d'un seul mot là où, sans lui, il aurait fallu en employer trois ou quatre et parfois nettement plus. Il est particulièrement utile dans le domaine de la poétique. Il serait stupide et ridicule d'essayer d'expliquer un poème en renonçant à se servir de la terminologie traditionnelle propre aux différents mètres, aux rimes, aux strophes, aux divers effets de rythme et de sonorité, etc. Mais cette terminologie n'est utile que parce qu'elle est entrée dans l'usage et que tout le monde l'emploie. Si l'on utilise des mots que personne ne connaît, on est obligé alors de les expliquer et, au lieu de gagner du temps, l'on en perd. Certes, tous les mots qui sont maintenant bien entrés dans l'usage ont commencé par être des mots nouveaux qu'il fallait expliquer. Il est donc évidemment tout à fait légitime de créer de nouveaux mots quand on a le sentiment qu'ils répondent à un besoin et qu'ils pourront assez rapidement entrer dans l'usage. Mais il faut le faire avec parcimonie et circonspection. Il ne sert pas à grand-chose de créer des mots que l'on ne sera pratiquement jamais amené à employer.

C'est tout particulièrement, semble-t-il, dans la terminologie relative aux figures de style, pourtant déjà très riche et répondant, semble-t-il, fort bien à tous les besoins, que l'on a vu fleurir d'innombrables vocables plus accablants les uns que les autres tels que l'anacéphaléose, l'anantapodote, l'anisochronie, l'antépiphore, l'anthorisme, l'antiparastase, l'apodioxe, l'autocatégorème, la conduplication, le diasyrme, la diatypose, l'épizeuxe, l'épitrochisme, l'homéoptote, l'hyperchleuasma, l'hyperonymie, l'hypobole, l'hypozeuxe, la kakemphaton, le métagramme, le métaplasme, la palilogie, la paradiastole, la parembole, la paramologie, le paryponoïan, la polyonymie, la prosopographie, la

²⁵ Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, vers 1283.

prosopoièse, la réjection, la sermocination, le spoudogelolon, le symploque, la synchorèse, la synchise, le tautogramme, la trajection. Je n'avais jamais entendu employer aucun de ces mots pendant toutes mes études et je n'en ai jamais moi-même employé un seul pendant toute ma carrière.

Les étudiants, eux, je l'ai dit, en raffolent et l'étude d'un texte commence souvent pour eux par la cueillette des figures de style. Ils se contentent de les relever sans chercher à les analyser. L'idée de se demander pourquoi l'auteur y a eu recours ne leur vient quasi jamais à l'esprit. Il ne sert pourtant à rien de dire : « Tiens ! voilà une anaphore ! Tiens ! voilà un chiasme ! Voilà une litote ! Voilà un zeugma ! », si l'on en reste là. Il faut ensuite expliquer pourquoi il y a une anaphore, pourquoi il y a un chiasme, pourquoi il y a une litote, pourquoi il y a un zeugma. Mais cela ne sert de nouveau à rien si l'on ne cherche pas ensuite à expliquer pourquoi l'auteur a eu recours à l'anaphore, au chiasme, à la litote ou au zeugma.

Pour reprendre l'exemple de « Cette obscure clarté » qu'évoque Rodrigue, si l'on se contente de dire « Tiens ! voilà un oxymore ! », on n'est pas plus avancé. Si l'on ajoute qu'il y a un oxymore parce que l'adjectif « obscure » et le substantif « clarté » sont antinomiques, on ne l'est guère plus. Il faut chercher à expliquer pourquoi Corneille a écrit « Cette obscure clarté », expression à première vue bizarre, voire absurde puisqu'elle allie deux mots contradictoires. Que n'a-t-il écrit tout simplement « Cette faible clarté ! » Et, si le mot « faible » lui paraissait trop faible, que n'a-t-il écrit « La très faible clarté » ! Bien sûr, il a peut-être choisi d'avoir recours à l'oxymore, même s'il ne connaissait pas le mot, à seule fin d'éviter la banalité et d'employer une expression recherchée et paraissant plus poétique. Mais, avant de se résigner à cette explication, l'on doit quand même se demander si l'on ne peut pas en trouver une autre qui serait plus précise.

Pour ce faire, il faut replacer cette expression dans son contexte qui est celui d'un récit de bataille. Dans les activités humaines, il est généralement très important, voire essentiel de bien y voir. Et c'est tout particulièrement le cas dans les combats. Combattre dans l'obscurité doit être particulièrement stressant, particulièrement éprouvant. Aussi bien tous les nègres qui ont combattu dans un tunnel en ont-ils gardé un souvenir épouvantable. On peut donc penser que Corneille a eu recours à l'oxymore pour exprimer le malaise de Rodrigue et de ses hommes et leur sourde colère contre cette clarté qui oubliait que son rôle était d'éclairer.

Parmi les nouveaux outils dont je me suis sottement privé au dire de mes adversaires figurent en premier lieu les schémas dits actanciels, qui m'auraient pourtant été particulièrement utiles. J'ai, en effet, étudié de nombreuses œuvres dramatiques et c'est justement dans le domaine des études théâtrales que les analyses actanciennes se révéleraient les plus performantes. L'article « actant » du *Vocabulaire de l'analyse littéraire* de D. Bergez, V. Géraud, et J.-J. Robrieux vante les mérites de cette précieuse notion qui « permet [...] de concevoir une intrigue de manière dynamique, comme un jeu de forces (généralement incarnées par des personnages) ; de porter l'attention sur l'interaction entre ces forces, autant que sur leur nature ; de déjouer les pièges d'un psychologisme réducteur, en voyant dans un personnage autre chose qu'un simple "caractère" ²⁶ ». L'auteur de cet article nous prend pour des jobards. Il voudrait nous faire croire que l'on a attendu les analyses actanciennes pour « concevoir une intrigue de manière dynamique, comme un jeu de forces (généralement incarnées par des personnages) ». Mais on n'avait évidemment pas attendu les analyses actanciennes pour penser qu'une bonne intrigue, ne devait surtout pas être statique, que la tension devait au contraire y être toujours croissante, comme le dit dans un texte célèbre La Bruyère à propos de la tragédie : « Le poème tragique vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine dans tout son progrès la liberté de respirer et le temps de vous remettre, ou s'il vous donne quelque relâche, c'est pour vous replonger dans de nouveaux abîmes et dans de nouvelles alarmes ²⁷ ». On n'avait évidemment pas attendu les analyses actanciennes pour penser que les personnages dramatiques devaient être en conflit les uns avec les autres. Dans le *Sur Racine* Roland Barthes croit sans doute avoir fait une importante découverte lorsqu'il dit que « le conflit est fondamental chez Racine ²⁸ ». Mais le conflit a toujours été fondamental non seulement dans les tragédies, mais aussi dans les comédies. On n'avait évidemment pas attendu les analyses actanciennes pour penser que les personnages n'étaient pas seulement des « caractères » à l'étude desquels il fallait s'attacher sans tenir compte de leur rôle dans l'intrigue. Bien au contraire, les dramaturges comme les critiques se sont toujours accordés pour affirmer la primauté de l'action sur les personnages comme le faisait déjà Aristote dans sa

²⁶ Dunod, 1994, pp. 4-6.

²⁷ *Les Caractères*, « Des Ouvrages de l'esprit », p. 51.

²⁸ Éditions du Seuil, 1963, p. 34.

Poétique ²⁹. Armand Salacrou, quant à lui, ne craint pas d'écrire qu' « une pièce n'est pas faite pour les personnages, mais les personnages pour la pièce ³⁰ ».

Mais venons-en de manière plus précise à la grande invention d'A. J. Greimas, le schéma actanciel. Voici comment le représente Mme Claire Stolz dans son livre *Initiation à la stylistique* ³¹ : sur une première ligne on trouve à gauche le mot « Destinateur » et à droite le mot « Destinataire ». Le premier est relié par une flèche au mot « Sujet » à la deuxième ligne, lui-même relié par une flèche vers la droite au mot « Objet » qu'une flèche ascendante relie au mot « Destinataire ». À la troisième ligne, on trouve à gauche le mot « Adjuvant » et à droite le mot « Opposant » que deux flèches ascendantes, la première orientée à droite et la seconde orientée à gauche, relient à la ligne précédente. Claire Stolz commente ce schéma de la façon suivante : « Le sujet, poussé, par le destinateur (qui peut être un personnage ou une force morale, par exemple une passion) poursuit un objet (animé ou non) au profit du destinataire (personnage ou force morale); tout ce qui l'aide dans son action est dit "adjuvant", tout ce qui entrave cette action est dit au contraire "opposant" ³² ». On voit tout de suite que, pour construire le schéma actanciel d'une pièce, il est parfaitement inutile de la lire : un simple résumé suffira.

Les schémas actanciels ne permettent que de résumer très grossièrement les données les plus essentielles d'une pièce. Ils ne sont propres qu'à enfoncer des portes ouvertes. C'est ce que montre ingénument l'auteur de l'article « actant » que j'ai cité plus haut lorsqu'il écrit : « Dans une intrigue amoureuse, par exemple, le Sujet désire l'être aimé (Objet). Le Destinateur est Éros, le Destinataire est le Sujet lui-même ». Voilà qui est admirable. Grâce à l'analyse actancielle, on découvre enfin qu'un sujet amoureux est soumis à une pulsion qui a pour objet un être aimé.

Les tenants des analyses actanciennes croient pouvoir faire apparaître grâce à leurs schémas des faits jusqu'ici ignorés ou négligés, mais ils ne font jamais apparaître que des évidences. Dans son édition d'*Andromaque*, M. Alain

²⁹ « La tragédie imite non pas les hommes mais une action [...] les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères, mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions ; de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie ; et c'est la fin qui en toutes choses est le principal.

« La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères » (Collection des Universités de France, Les Belles Lettres, 1977, p. 38).

³⁰ « Note sur le théâtre », in *Théâtre*, tome II, Gallimard, 1944, p. 208.

³¹ Ellipses, 1999.

³² *Op. cit.*, p. 35.

Viala nous gratifie de deux schémas actantiels, le premier illustrant « l'ordre du pouvoir politique » et le second « l'ordre des relations affectives » dont il croit pouvoir tirer d'importantes révélations : « La comparaison des deux schémas montre toute l'ambiguïté de son [d'Oreste] comportement. Elle révèle aussi que les mouvements affectifs peuvent avoir dans cette pièce, plus de puissance que les pouvoirs politiques. C'est donc le jeu des passions qui caractérise les personnages ³³ ». Mais à quoi bon faire appel à des schémas actantiels pour découvrir qu'Oreste n'a en réalité aucune envie de mener à bien la mission que les grecs lui ont confiée, puisque lui-même le dit sans ambages à Pylade au tout début de la pièce ? À quoi bon faire appel à des schémas actantiels pour découvrir que, comme lui, Hermione et Pyrrhus sont entièrement dominés par leur passion amoureuse à laquelle ils sacrifient allégrement tout autre intérêt, notamment politique ? M. Viala n'a découvert grâce à ses schémas actantiels que ce que tout lecteur, à moins d'être franchement borné, découvre tout seul à la première lecture de la pièce. Et le plus plaisant, c'est que M. Viala ne semble pourtant pas être tout à fait sûr de sa découverte (« les mouvements affectifs *peuvent* avoir dans cette pièce, plus de puissance que les pouvoirs politiques »).

Dans ses trois volumes *Lire le théâtre* ³⁴, Mme Anne Ubersfeld, que nous retrouverons plus loin, prétend faire de précieuses découvertes grâce aux schémas actantiels quand elle ne fait alors qu'enfoncer des portes ouvertes. « Le fonctionnement du couple adjuvant-opposant, écrit-elle, est loin d'être simple : comme celui de tous les actants, en particulier dans le texte dramatique, il est essentiellement mobile, l'adjuvant pouvant à certaines étapes du processus devenir soudain opposant, ou, par un éclatement de son fonctionnement, l'adjuvant peut en même temps être opposant; ainsi en est-il des conseillers de Néron dans *Britannicus*, tous deux adjuvants-opposants, selon une loi que nous tenterons d'élucider ³⁵ ». L'exemple que prend Mme Ubersfeld est bien mal choisi, car « le fonctionnement du couple adjuvant-opposant » dans *Britannicus* est très simple. Il n'y a rien à « élucider ». Globalement Burrhus s'oppose à Néron dont il cherche à réfréner les passions mauvaises tandis que Narcisse le flatte et le pousse à s'y abonner librement. Mais la situation change à l'acte IV lorsque Burrhus réussit à faire revenir Néron sur sa décision d'assassiner Britannicus, tâche qu'il avait confiée à Narcisse. C'est donc celui-ci maintenant qui va devoir

³³ Petits classiques Larousse, 1998, pp. 164-165.

³⁴ Belin, 1996.

³⁵ Tome I, p. 53.

s'opposer à lui et s'efforcer de le convaincre de revenir à son projet initial. Qu'est-il besoin d'un schéma actanciel pour comprendre une chose aussi simple ?

Les schémas actanciels ne servent strictement à rien. Ils ne peuvent nous apprendre que ce que l'on sait déjà. Mais, et c'est pourquoi la plupart des étudiants en raffolent, ils tiennent beaucoup plus de place dans une copie que les quelques lignes qui auraient permis de dire la même chose. Et ce n'est pas tout, car il faut ensuite expliciter le schéma actanciel. On traduit alors le schéma actanciel en feignant d'oublier que celui-ci était déjà une traduction puisqu'il ne faisait que transcrire ce que l'on avait déjà constaté auparavant. Quand on a quelque chose à dire à quelqu'un qui ne sait pas le latin, on peut évidemment, si on veut l'impressionner et étaler sa science, commencer par le lui dire en latin et le lui traduire ensuite, comme le font les médecins de Molière, mais, si l'on se soucie seulement d'être compris, il vaut mieux le lui dire directement en français.

Dans le sillage de la nouvelle critique et avec pour chef de file Georges Molinié, sur lequel je reviendrai également plus loin et qui, sous les effets conjugués d'une vanité incommensurable, d'une ambition démesurée et de moyens intellectuels très limités, était devenu peu à peu tout à fait déjanté, s'est développée, une nouvelle stylistique³⁶ complètement débridée, profondément dévoyée, pour ne pas dire parfaitement démente. Cette nouvelle stylistique oublie continuellement qu'elle n'est qu'un instrument au service de l'analyse littéraire et que sa seule fin est d'aider celle-ci à mieux comprendre le travail de l'écrivain. Redisons-le, celui-ci, du moins, s'il est un bon écrivain, ne fait pas du style pour faire du style. Pour lui, le style n'est pas une fin en soi. Il est un moyen de dire du mieux possible ce qu'il a à dire, de le dire de la manière la plus efficace et la plus frappante possible. On connaît certes, la célèbre déclaration de Flaubert : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut³⁷ ». Mais ce rêve est absurde et au fond de lui-même Flaubert devait bien le savoir.

Loin de chercher à éclairer un peu mieux les textes, la nouvelle stylistique ne cherche qu'à épater les lecteurs, qu'à les gorger d'un jargon grotesque, qu'à les soûler de sigles, de graphiques et de schémas, tous plus

³⁶ Voir mon article « Nouvelle stylistique ou nouvelle imposture », *Sanglades*, Eurédit, 2006 ; nouvelle édition augmentée, Eurédit, 2010

³⁷ Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852. *Correspondance*, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, tome II, p. 31.

inutiles les uns que les autres. Est-il bien nécessaire de nous expliquer à tout bout de champ qu'un texte est écrit par un « émetteur » É à l'adresse d'un « récepteur » R ce qui se traduit par « É > R » ? Tout le monde sait que dans l'autobiographie l'auteur nous parle de lui-même. Est-il donc bien nécessaire de nous expliquer, comme le fait Claire Stoltz, que dans l'autobiographie, il y a « identité actoriale entre le JE narrateur, le JE personnage et l'auteur ³⁸ » ? Dans son célèbre monologue, Dom Diègue prononce deux fois les mots « Mon bras ³⁹ » ce qui nous vaut de la part de Georges Molinié le commentaire suivant : « Si on entend deux fois la masse sonore, on ne comprend qu'une fois l'indication du référent correspondant », ce qui se traduit par la formule : « Sa + Sa > Sé ⁴⁰ ». Georges Molinié croit donc devoir nous expliquer que, lorsque Dom Diègue dit deux fois « mon bras », l'on n'entend bien deux fois « mon bras », mais l'on ne comprend qu'une seule fois qu'il nous parle de son bras. Quelle découverte extraordinaire ! Tant de pénétration laisse pantois ! Mais, comme nous pourrions avoir quelque peine à le suivre sur de telles hauteurs, Georges Molinié a eu l'heureuse idée de nous gratifier de cette formule fulgurante qui nous fait soudain tout comprendre : « Sa + Sa > Sé ». Hélas ! comment ne pas regretter alors que Dom Diègue n'ait pas jugé utile de dire dix fois « Mon bras » ? Nous aurions alors inmanquablement eu droit à un « Sa + Sa + Sa + Sa + Sa + Sa + Sa + Sa + Sa + Sa + Sa > Sé » qui nous aurait fait accéder aux plus hautes cimes de la sémiotique.

Alors que la stylistique peut permettre de gagner en concision et d'économiser les mots, pratiquée par Georges Molinié elle devient, au contraire, l'art de faire long, de faire lourd, de faire laid. Quand un seul mot très simple suffirait, il se plaît à en employer deux, trois ou quatre et parfois davantage. Ainsi sous sa plume l'auteur devient-il le « producteur du discours littéraire ⁴¹ ». Les conversations, mot affreusement désuet, deviennent des « interactions verbales ⁴² », et les interlocuteurs, les « participants de l'interaction verbale ⁴³ », ou plutôt les « parties prenantes de l'acte de discours ⁴⁴ ». Mais il peut faire bien mieux encore comme en témoigne cette phrase : « Celui qui parle doit se mettre

³⁸ *Op. cit.*, p. 80.

³⁹ *Le Cid*, acte I scène 5, vers 239-240 :

Mon bras qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras qui tant de fois a sauvé cet empire.

⁴⁰ *Éléments de stylistique française*, P.U.F., 1986, p. 97.

⁴¹ *La Stylistique* (collection " Que sais-je ?"), P.U.F., 1989, p. 23.

⁴² *La Stylistique* (collection premier cycle), P.U.F., 1993, p. 8.

⁴³ *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, 1992, p. 45.

⁴⁴ *La Stylistique* (collection premier cycle), p. 57.

dans la situation concrète et existentielle des circonstances matérielles de ce dont il parle ⁴⁵ ». Malgré son affreux charabia, la nouvelle stylistique a vite connu un grand succès. Les étudiants ont, en effet, bien vite compris tout ce qu'elle pouvait leur apporter dans l'art, si précieux pour eux, de tirer à la ligne. Les ouvrages de stylistique se sont donc multipliés.

Se sont mis à pulluler également toutes sortes de livres de propédeutique destinés à faciliter « l'approche » des textes littéraires, mais dont le premier effet, et généralement le seul, est de la retarder considérablement. On a vu paraître une ribambelle d'*Introduction à...* ⁴⁶, d'*Initiation à...* ⁴⁷, de *Méthodes*

⁴⁵ *Dictionnaire de rhétorique*, p. 170

⁴⁶ En voici quelques-uns :

Introduction à la logique contemporaine, R. Blanché, Armand Colin, 1957.

Introduction à la linguistique française, R.-L. Wagner Droz, Genève 1957.

Introduction à la grammaire générative, Ruwet N., Plon, 1968.

Introduction à la sémiologie, Georges Mounin, Minuit, 1970.

Introduction à la stylistique du français, J. Sumpff, Larousse, 1971.

Introduction à la textologie, Roger Laufer, Larousse 1972.

Introduction à l'analyse textuelle, Robert Laffont et Françoise Gardès-Madray, Larousse, 1976.

Introduction à la théorie générale de l'information et de la communication, Robert Escarpit, Hachette-Université, 1976.

Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Joseph Courtès, Hachette 1976.

Introduction à l'architexte, Gérard Genette, Seuil, 1979.

Introduction à l'analyse du descriptif, Philippe Hamon, Hachette, 1981.

Introduction à la poésie orale, P. Zumthor, Seuil, 1983.

Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, sous la direction de Maurice Delcroix, et de Fernand Hallyn, Duculot, 1987.

Introduction à l'analyse de la poésie, J. Molino, J. Gardes-Tamines, P U.F., 1987.

Introduction aux grandes théories du théâtre, Jean-Jacques Roubine, Bordas, 1990.

Introduction à l'analyse du roman, Yves Reuter, Bordas, 1991.

Introduction à l'analyse du théâtre, Jean-Pierre Ryngaert, Bordas, 1991.

Introduction à l'analyse du poème, Gérard Dessons, Bordas, 1991.

Introduction à l'analyse stylistique, Catherine Fromilhague, Anne Sancier, Bordas, 1991.

Introduction à la rhétorique, Rebloul, O., PUF, 1991.

Introduction aux grandes théories du roman, Pierre Chartier, Bordas, 1993.

Introduction à l'analyse textuelle, Lafont R. et Gardès-Madray F., rééd. Univ. de Montpellier, 1993.

Introduction à l'étude des textes, Michel Charles, Seuil, 1995.

Introduction à la versification, « Topos », Dunod, 1997.

Introduction à la poésie moderne et contemporaine, Daniel Leuwers, Armand Colin ; 2205.

⁴⁷ *Initiation à la statistique linguistique*, Ch. Muller, Larousse, 1968.

Initiation aux problèmes des linguistiques contemporaines, Fuchs C., Le Goffic P., Hachette, 1977.

de...⁴⁸, et même d'*Introduction aux méthodes de...*⁴⁹, ou d'*Initiation aux méthodes de...*⁵⁰, de *Clés pour...*⁵¹, d'*Essais de...*⁵², d'*Éléments de...*⁵³, de *Problèmes de...*⁵⁴, de *Précis de...*⁵⁵, et bien d'autres encore.

Les auteurs de beaucoup de ces livres, et notamment les auteurs des livres les plus indigestes et les plus inutiles, se flattent volontiers d'être à la pointe du progrès en matière d'études littéraires et au fait des toutes dernières

Initiation à la stylistique, Claire Stolz, Ellipses 1999.

⁴⁸ *La méthode en lexicologie, domaine français*, G. Matoré, Didier, 1983 ;

Méthodes de critique littéraire, Élisabeth Ravoux Rallo, Armand Colin, 1993.

Méthodologie littéraire, Chantal Labre et Patrick Soler, PUF, 1995.

Méthodologie de l'analyse littéraire, Louis Hébert, Classiques Garnier, 2015.

⁴⁹ *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Daniel Bergez (dir.), Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini, Gisèle Valency, Bordas, 1990

⁵⁰ *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Dominique Maingueneau, Hachette, 1976.

⁵¹ *Clés pour la littérature*, J. Tortel, Seghers, 1965.

Clés pour le structuralisme, J.-M. Auzias, Seghers, 1968.

Clés pour la sémiologie, Jeanne Martinet, Seghers, 1971.

Clés pour la sémiologie, Jeanne Martinet, Seghers, 1973.

⁵² *Essais de linguistique générale*, Roman Jakobson, trad. N. Ruwet, Minuit, 1963

Essais de stylistique, Guiraud P., Klincksieck, 1963.

Essais critiques, Roland Barthes, Seuil, 1964.

Essais de sémiotique poétique, Greimas, Q. J & alii, Larousse, 1972.

Essai de poétique médiévale, P. Zumthor, Seuil, 1972.

Essais de stylistique structurale, Michaël Riffaterre, Flammarion, 1974.

Essais de critique génétique, R. Debray-Genette & alii, Flammarion, 1979.

Essai de typologie narrative, T. Jaap Lintvelt, Corti, 1981.

⁵³ *Éléments de linguistique générale*, André Martinet Colin, 1960.

Éléments de linguistique descriptive, Maurice Dessaintes, La Procure, Namur/Bruxelles, 1960.

Éléments de métrique française, J. Mazaleyrat, A. Colin 1974.

Éléments de pragmatique linguistique, Alain Berrendonner, Minuit, 1981.

Éléments de stylistique française, Georges Molinié, PUF, 1986.

Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire, Catherine Wieder, Dunod, 1988.

Éléments de syntaxe structurale, Lucien Tesnière, Klincksieck, 1988.

Éléments de linguistique textuelle, Adam J.M., Mardaga, Liège, 1990.

Éléments de rhétorique et d'argumentation, J.-J. Robrieux, Dunod, 1993.

⁵⁴ *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste

Problèmes du langage, I. Fonagy, Gallimard, 1966.

Problèmes et méthodes de la stylistique, P. Guiraud, Klincksieck, 1970.

Problèmes de l'analyse textuelle, Pierre Roger Léon, Henri Mitterand & alii., Didier, 1971.

L'analyse du discours. Problèmes et perspectives, Louis Guespin, Éd. de la nouvelle critique, 1975.

⁵⁵ *Précis de sémantique française*, S. Ullmann, P.U.F., 1952.

découvertes dans ce domaine ⁵⁶. Et ils ne manquent pas d'affirmer que la lecture de leurs livres est absolument indispensable ⁵⁷. Mais en même temps les auteurs qui ne cessent de célébrer les extraordinaires progrès que les prodigieuses avancées opérées dans le domaine des sciences humaines ont fait faire aux études littéraires, se plaisent aussi à affirmer qu'il reste encore beaucoup à faire et même que tout ou presque reste à faire.

C'est tout particulièrement le cas de Georges Molinié qui se plaît à évoquer quantité d'ouvrages « fondateurs », « fondamentaux » qu'on ne saurait se dispenser de lire ⁵⁸. Mais, en même temps, il pense que tous ces livres n'ont fait qu'apporter des matériaux de réflexion sans pour autant donner de véritables réponses aux problèmes essentiels : « Les questions de fond posées par ce

Précis de stylistique française, J. Marouzeau, Masson, 1959.

Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction, Michel Patillon, Nathan, 1974.

Précis d'analyse littéraire. Décrire la poésie, Michel Patillon, Nathan, 1977.

Précis de lexicologie française, Picoche, Nathan, 1977 ;

Précis de grammaire fonctionnelle du français, J. Léro, Minuit, 1993.

⁵⁶ Voici un échantillon de ces déclarations : « La stylistique connaît un formidable regain d'intérêt et est en pleine évolution. Utilisant le renouvellement des études de rhétorique et de poétique, elle est aussi à l'écoute des derniers développements des autres sciences humaines, en particulier dans les domaines de la linguistique et de la sémiotique » (Claire Soltz, *op. cit.*, quatrième de couverture) ;

« En tenant compte des apports les plus récents de la recherche universitaire et des pratiques de terrain innovantes, les auteurs s'efforcent, à partir d'exemples concrets, de montrer la part du lecteur – quel qu'il soit – dans la construction du sens » (G. Mechouk, A. Delafont, P. Mas, F. Calame-Gippet, *L'Épreuve de français. Le feuilleté du texte. Approfondir la lecture et l'écriture*, éditions du Temps, 1997, quatrième de couverture).

« Bénéficiant des plus récents acquis de la linguistique, de la stylistique et de la critique moderne, chaque notion fait l'objet d'un exposé complet, à la fois théorique et méthodologique » (D. Bergez, V. Géraud, J.-J. Robrieux, *op. cit.*, quatrième de couverture).

⁵⁷ Voir par exemple : « Cet ouvrage répond à une nécessité pédagogique » (*Introduction à l'analyse textuelle*, Robert Lafont et Françoise Gardès-Madray, Larousse, 1976, quatrième de couverture).

« Ce livre est l'outil indispensable à tous ceux qui ont à travailler sur l'explication de texte littéraire » (Daniel Bergez, *L'explication de texte littéraire*, Dunod, 1996 4^o de couverture).

⁵⁸ « On lira donc les ouvrages fondamentaux d'Algirdas – J. Greimas, *Sémantique structurale*, d'Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, de Joseph Courtès, *le Conte populaire : poésie et mythologie*, de François Rastier, *Sémantique interprétative* » (*La Stylistique*, Que sais-je ?, p. 65).

« Sur la constitution en texte, on rappellera les études désormais classiques de M. Riffaterre, *La productivité du texte*, de M. Arrivé, « Pour une théorie du texte polyisotopique », de M. Charolles « Introduction aux problèmes de la cohérence du texte ». On lira également, par exemple, les livres de B. Combette, *Pour une grammaire textuelle, la progression thématique*, et de J.-M. Adam, *Le texte narratif* ; l'on ne manquera pas de tirer grand profit du corps de contributions réunies par W. Schmidt et R. Stempel, *Dialog der Texte* » (*Ibid.*, p. 80).

brillant bouquet d'analyses sont considérables. Il est rare qu'après la lecture de ces livres érudits et indispensables on reste sur sa faim quant au matériau dégagé et apporté au monde savant. Mais l'interrogation soulevée à la fin du paragraphe précédent (consubstantielle à la théorie même de la discipline) reste globalement posée : a-t-on vraiment mis au jour des déterminations langagières spécifiquement stylistiques ⁵⁹ ? ». Roland Barthes dit la même chose dans *Critique et Vérité* : « Un long chemin reste sans doute à parcourir avant que nous ne puissions disposer d'une linguistique du discours, c'est-à-dire d'une véritable science de la littérature conforme à la nature verbale de son objet ⁶⁰ ». On a donc fait des progrès prodigieux, mais ils n'ont pas servi à grand-chose puisque l'on semble être toujours très loin du but. Mais ceux qui tiennent de tels propos n'encouragent guère leurs lecteurs à lire tous ces livres si fondamentaux, si indispensables, qu'ils leur recommandent avec tant d'insistance. Apparemment ils ne s'en rendent pas compte.

De même, pour donner à leurs lecteurs la plus haute idée possible de l'importance de leurs recherches, ils se plaisent à dire qu'elles sont d'une extrême complexité et qu'il faut, pour s'y livrer, faire preuve d'une grande « abnégation » et même d'un véritable « héroïsme scientifique ⁶¹ ». Mais, outre que ce n'est sans doute pas le meilleur moyen de susciter des vocations, tout le monde n'ayant pas l'étoffe d'un héros, c'est aussi nous avouer qu'elles sont parfaitement inutiles. Quand Anne Ubersfeld, déclare, toute fière, que « toute analyse sémiologique d'un personnage de théâtre est une opération d'une extrême complexité ⁶² », elle ne se rend pas compte qu'elle ne saurait mieux nous convaincre qu'une telle analyse ne sert à rien. Car les hommes n'ont pas attendu de pouvoir lire Anne Ubersfeld pour aller au théâtre. Ils y vont depuis plus de deux millénaires et ils y vont les mains dans les poches. Ils y vont sans s'encombrer de papier et d'un crayon ni, de nos jours, d'un ordinateur portable qui pourtant leur serait si utile pour pouvoir mener à bien l'analyse sémiologique des personnages.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ *Seuil*, 1966, p. 63.

⁶¹ Ce sont les termes qu'emploie Georges Molinié en parlant de la méthode de Spitzer : « On voit quelle abnégation quel héroïsme scientifiques sont exigés par la pratique de cette méthode qui a donné sous la plume de Spitzer, des résultats admirables mais que peu de disciples ont osé véritablement imiter *stricto sensu* (La Stylistique, « Que sais-je ? », p. 30). Il n'est pas nécessaire d'être un grand psychologue pour deviner que Georges Molinié nous parle aussi de lui-même en parlant de Spitzer, et qu'en réalité il pense être encore plus héroïque que lui.

⁶² *Op. cit.*, p. 95.

L'exemple du dramaturge est particulièrement éclairant. Il souhaite être compris immédiatement et directement. Et c'est ce que souhaite tout auteur digne de ce nom. Il ne demande au lecteur que de bien connaître sa langue et d'avoir, mais cela varie beaucoup suivant les cas, une certaine culture. Il ne lui demande pas d'avoir lu des ouvrages de méthodologie et de théorie littéraires. Il n'attend guère de lui qu'une chose : qu'il le lise avec la plus grande attention possible.

II

Je l'ai dit et j'y reviendrai plus loin, il est absurde de prétendre renouveler en profondeur l'interprétation des œuvres littéraires, d'en proposer des « lectures » qui leur confèrent une signification que personne encore n'avait jamais aperçue, comme Roland Barthes, Lucien Goldmann et Charles Mauron l'on fait pour les tragédies de Racine. Quand on vient nous dire que l'on doit aujourd'hui comprendre celles-ci tout autrement que les spectateurs et les lecteurs ne les ont comprises depuis trois siècles, comment ne pas se dire que d'autres critiques viendront et nous diront que Roland Barthes, Lucien Goldmann et Charles Mauron n'ont pas mieux compris Racine qu'on ne l'avait compris avant eux et nous proposeront à leur tout de le comprendre tout autrement ? Et, bien sûr, le même phénomène ne manquera pas de se reproduire ultérieurement, jusqu'à la fin des temps peut-être. Une telle perspective n'encourage guère à continuer à lire Racine. Pour ma part, ainsi que je l'ai déclaré dans mon exposé liminaire le jour de la soutenance de ma thèse, si, en lisant *Phèdre*, je me disais que je ne puis au mieux espérer apercevoir qu'une faible, qu'une très faible, qu'une infime partie de toutes les richesses que les générations futures sauront y découvrir, je me sentirais aussi déprimé qu'un homme préhistorique qui aurait su qu'il était préhistorique.

Faute donc de proposer des interprétations véritablement innovantes des œuvres sur lesquelles j'ai travaillé, j'ai pu, en revanche, bien des fois apporter

ponctuellement des lumières nouvelles sur un aspect très précis d'un texte que j'avais appris par cœur et ruminé longuement, voire sur un simple détail. C'est le cas pour un texte très fameux, le dernier paragraphe des *Mémoires d'Outre-Tombe* dont j'ai publié une analyse dans mon premier volume d'*Explications littéraires*⁶³. Avant de le faire, je l'avais bien sûr appris par cœur ainsi que les deux pages qui précèdent. Faute de pouvoir aussi apprendre par cœur l'intégralité des *Mémoires d'Outre-Tombe*, je m'étais imposé de les relire depuis le début jusqu'à la fin dans l'espoir d'y découvrir quelque chose qui pourrait permettre de mieux éclairer le paragraphe final. Et cette précaution s'est révélée utile. Elle m'a permis d'expliquer un détail que jusqu'ici les commentateurs ne s'étaient, me semble-t-il, guère soucié d'expliquer. Chateaubriand nous dit, en effet, que sa fenêtre « est ouverte » : « ma fenêtre qui donne à l'ouest sur le jardin des Missions étrangères est ouverte ». Seul Jean Mourot, dans sa thèse : *Le génie d'un style. Chateaubriand : rythme et sonorités dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, s'est demandé pourquoi Chateaubriand avait tenu à nous donner cette indication : « Je ne vois rien dans le contexte du paragraphe final des *Mémoires* qui imposait à Chateaubriand d'écrire la phrase : "ma fenêtre, qui donne à l'ouest sur le jardin des Missions étrangères, est ouverte". Peut-être a-t-il retenu ce détail parce que les mots offerts lui permettaient de créer, à la fin de tous les groupes, "l'unisonance" de son timbre favori⁶⁴ ». Il est vrai que Chateaubriand a une prédilection pour les assonances en è et Jean Mourot en relève un grand nombre dans sa thèse. On peut penser pourtant que, si Chateaubriand nous a dit que sa fenêtre était ouverte, la recherche de l'assonance n'en est pas la seule ni même la première raison. J'en ai proposé d'autres qui me semblent plus importantes : « Il fallait [...] que sa fenêtre fût ouverte pour qu'il n'y eût pas entre lui et cette lune ultime l'écran d'une vitre. Il fallait surtout que sa fenêtre fût ouverte pour qu'il pût mieux contempler la première lueur et mieux écouter la première rumeur de cette journée qui se poursuivrait sans lui. Il fallait enfin que sa fenêtre fût ouverte parce que l'aube, ce n'est pas seulement le premier rayon doré de l'orient : c'est aussi une certaine qualité de l'air, c'est ce petit vent froid qui soudain passe sur le papier du vieil écrivain et vient crisper la main qui fait crisser la plume ». Mais la raison principale, pour laquelle Chateaubriand a écrit que sa fenêtre était ouverte, celle qui suffît à elle seule à expliquer pourquoi il l'a fait, est ailleurs et je ne l'aurais trouvé si je ne m'étais pas donné la peine de relire la totalité des *Mémoires-*

⁶³ Sedes, 1990 ; réédition Eurédit, 2005.

⁶⁴ Armand Colin, 1960, p. 236.

d'Outre-tombe. Chateaubriand y cite, en effet, deux lettres que lui a envoyées la duchesse de Cumberland après qu'il a quitté Berlin, le 19 avril 1821, au terme de son ambassade. On ne remarque guère ces deux lettres généralement et je ne m'en souvenais pas. Elles nous donnent pourtant la solution du petit problème soulevé par Jean Mourot. La duchesse écrit, en effet, à Chateaubriand : « J'ai passé devant votre maison, j'y ai vu des fenêtres ouvertes comme de coutume, tout était à la même place, excepté vous ! [...] Vos fenêtres sont constamment ouvertes, cela me touche : qui est-ce qui a pour vous cette attention à suivre vos goûts et vos ordres, malgré votre absence ? ⁶⁵ » On découvre ainsi que Chateaubriand aimait vivre les fenêtres ouvertes et l'on comprend qu'il a tenu à paraître jusqu'au bout fidèle à l'une de ses habitudes les plus chères. Certes, ce n'est qu'un détail, mais s'agissant d'un texte particulièrement fameux, du passage sans doute le plus célèbre de Chateaubriand, qui, en écrivant ces lignes ultimes, a, comme je l'ai montré dans mon étude, si soigneusement calculé ses effets, il ne me paraît pas inutile d'en avoir donné l'explication.

Voici un autre exemple de mes petites découvertes. Dans mon analyse du célèbre passage des *Tragiques* dans lequel Agrippa d'Aubigné évoque la Résurrection des morts, analyse au cours de laquelle le mécréant que je suis ne s'est pas privé de se livrer aux remarques bouffonnes que lui inspirait le sujet, j'ai attiré l'attention sur un fait qui à ma connaissance n'avait pas été relevé par la critique, à savoir que la résurrection des martyrs ne s'accomplit pas selon les mêmes modalités que celle des morts ordinaires. Au lieu de ressusciter sur les lieux où se trouvent leurs restes ou du moins la plus grande partie de ceux-ci, les martyrs ressuscitent sur le lieu de leur supplice et de manière instantanée alors que, pour les morts ordinaires, la reconstitution des corps ne s'opère pas immédiatement, mais prend un certain temps. Ces deux particularités sont évidemment destinées à donner un éclat spécial à la résurrection des martyrs et à la faire paraître encore plus miraculeuse. En même temps que comme une victoire sur la mort, elle apparaît également comme une revanche sur les bourreaux.

Le Tartuffe est une pièce que j'ai apprise par cœur du premier vers au dernier, en même temps que *Cinna* et *Britannicus*, dès que j'ai commencé à enseigner et que j'ai beaucoup expliquée d'abord au lycée, puis à la Sorbonne. Si je n'ai assurément rien dit de vraiment nouveau, je crois du moins avoir analysé certains passages de façon plus précise qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. Ainsi,

⁶⁵ *Mémoires d'Outre-Tombe*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. de Maurice Levailant et Georges Moulinier, Gallimard, 1951, tome II, pp. 50-51.

ceux qui commentent le début de la scène 6 de l'acte III de Tartuffe se contentent généralement de dire que Tartuffe se disculpe en affectant avec ostentation de se reconnaître coupable. Et ils se plaisent généralement à ajouter qu'il s'agit là d'une figure de style particulière que l'on appelle généralement autocatégorème, mais qu'il est tout à fait loisible, si l'on préfère, de qualifier de prosopoïèse, de chleuasma ou mieux d'hyperchleuasma. Mais, dès que l'on se livre à un examen attentif du texte au lieu de n'en retenir qu'une impression générale, on s'aperçoit que le jeu de Tartuffe est beaucoup plus complexe et subtil qu'il ne paraît à un lecteur peu vigilant. À aucun moment, en effet, Tartuffe ne se reconnaît clairement et explicitement coupable de ce dont il est accusé. Il se contente de dire qu'il est un grand pécheur. Bien plus, il laisse en même temps nettement entendre, tout en se gardant toujours de se montrer vraiment explicite, qu'il est accusé injustement. Ce jeu contradictoire, loin de l'intriguer, est au contraire tout à fait naturel aux yeux d'Orgon que Tartuffe a su convaincre depuis longtemps qu'il était un saint. Dans cette perspective, Orgon se persuade aisément que Tartuffe a décidé de feindre de s'accuser par humilité chrétienne. Et il comprend aussitôt que Tartuffe ne peut pas bien jouer un rôle si difficile pour un homme qui a foncièrement horreur du mensonge et si pénible pour un être profondément chaste et bon qui se voit accusé d'avoir voulu séduire la femme de celui qu'il considère comme son « frère ». Comment pourrait-il soutenir de façon vraiment convaincante le personnage qu'il a choisi de jouer et ne pas laisser voir malgré lui qu'il est tout le contraire de celui qu'il essaie désespérément d'incarner ?

Mais la pièce de Molière à l'interprétation de laquelle je crois avoir le plus apporté, est sans doute *Dom Juan*. C'est le cas tout d'abord pour la fameuse scène du Pauvre dont le caractère profondément sacrilège ne saurait faire aucun doute et n'en faisait aucun pour les contemporains de Molière. Mais il s'est trouvé au siècle dernier, et, pour une fois, ce n'étaient pas des tenants de la nouvelle critique, un certain nombre de commentateurs pour nier l'évidence et prétendre que loin, d'être le moins du monde sacrilège, cette scène était en réalité hautement édifiante. Je n'en citerai qu'un, celui qui est allé le plus loin dans ce sens, Jean Calvet : « Le personnage sympathique dans cette scène, c'est bien le Pauvre. [...] On lui demande un mot, que le bon Sganarelle considère comme une peccadille, mais en refusant ce mot, il défend l'honneur de sa foi comme Don Juan devrait défendre celui de sa race ; plutôt que de le prononcer il aime mieux "mourir de faim". Mot sublime qui écrase Don Juan et établit le Pauvre dans son "éminente dignité", et le transfigure au point qu'une grande image se profile

derrière lui. Comment ne veut-on pas voir que c'est la pensée de Vincent de Paul et de Bossuet, la pensée traditionnelle du christianisme qui s'affirme et triomphe en plein théâtre. En s'inclinant et nous inclinant devant cette grandeur évangélique, Molière choisit sa place. Si on veut accorder que c'est là le sens de la scène du Pauvre, il faudra reconnaître que, depuis *L'École des Femmes* et depuis le *Tartuffe*, Molière a réfléchi et a fait un pas décisif dans la voie qui l'éloigne des libertins, avec lesquels on prétendait le confondre ⁶⁶ ».

J'ai donc d'abord jugé nécessaire de rappeler le caractère profondément sacrilège de cette scène, dans laquelle Dom Juan s'efforce de convaincre le Pauvre que la prière ne sert à rien et déclare à la fin « pour l'amour de l'humanité ». Ce faisant, il prend délibérément le contre-pied de la doctrine chrétienne sur l'aumône, celle de Bossuet notamment, laquelle n'a de valeur que lorsqu'on la pratique « au nom de Dieu ». Mais j'ai fait aussi quelques remarques peut-être un peu moins évidentes. Ainsi, j'ai fait observer que la réplique du Pauvre : « Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents », pouvait faire penser au Notre Père. Passant ses journées entières à prier, le Pauvre devait bien des fois réciter la prière dominicale et donc demander à Dieu de lui assurer son pain quotidien. On pourrait s'étonner par conséquent que Dom Juan n'en tire pas parti pour mieux convaincre le Pauvre de l'inutilité de la prière. Mais Molière ne pouvait pas se permettre d'évoquer explicitement le Notre Père. J'ai aussi fait remarquer que selon toute apparence, à la fin de la scène, le Pauvre acceptait le louis d'or que lui offrait Dom Juan. Il aurait dû pourtant, s'il avait été le véritable saint que certains critiques veulent voir en lui, le refuser avec horreur. L'objet dont le Tentateur s'était servi pour essayer de le faire blasphémer, aurait dû lui brûler les mains.

Mais, si j'ai apporté un éclairage un peu nouveau sur la scène, c'est essentiellement en montrant que le comportement de Don Juan avec le Pauvre était de nature à modifier quelque peu l'image que l'on pouvait se faire de lui. Lorsque le Pauvre lui dit qu'il priera pour lui s'il lui fait l'aumône, Dom Juan commence par l'envoyer promener sans ménagements : « Eh ! prie-le qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres ». On se serait donc attendu à ce que son dialogue avec le Pauvre s'arrêtât là. Or il va le relancer en interrogeant le Pauvre : « Quelle est ton occupation parmi ces arbres ? » On peut certes, penser qu'il veut seulement se jouer du Pauvre, dont on ne voit guère quelle véritable « occupation » il pourrait avoir « parmi ces

⁶⁶ Jean Calvet, *Essai sur la séparation de la religion et de la vie*, réédition Nizet, 1980, pp. 112-113.

arbres ». Mais pourquoi ne pas envisager l'hypothèse qu'il puisse s'intéresser vraiment au Pauvre et tenter de l'amener à s'interroger sur le choix de vie qu'il a fait ? Il me semble, quant à moi, que l'on peut déceler chez Dom Juan dans cette scène un véritable souci pédagogique et un effort sincère pour faire prendre conscience au Pauvre de l'absurdité de la vie qu'il mène. Il fait d'abord appel au raisonnement et a recours au syllogisme pour lui démontrer que la prière ne sert à rien, en lui faisant dire d'abord qu'il passe tout son temps à prier et ensuite qu'il est dans le plus grand dénuement.

Cette tentative ayant échoué, Dom Juan décide alors de changer de méthode. Puisque le Pauvre se montre insensible au raisonnement, Dom Juan essaie la leçon de choses. Loin d'être préméditée, la proposition de donner au Pauvre un louis d'or à la condition de jurer, lui est, d'ailleurs suggérée par les propos mêmes du Pauvre. Avant de s'indigner du comportement de Dom Juan qui propose de l'argent au Pauvre, s'il consent à jurer, il ne faut pas oublier que le Pauvre a proposé à Dom Juan de prier pour lui contre un peu d'argent. Dom Juan reste donc sur le même terrain que lui, celui de l'échange commercial. Puisque la vente des prières ne marche pas, Dom Juan suggère au Pauvre de changer radicalement de produit en proposant le blasphème, prier et jurer constituant deux activités en apparence diamétralement opposées, même si aux yeux de Dom Juan, comme de tout esprit rationnel, elles sont, en réalité, strictement équivalentes dans la mesure où elles sont toutes les deux parfaitement vaines.

La seconde scène que je crois avoir contribué à mieux éclairer est la dernière scène de l'acte III dans laquelle Dom Juan invite le Commandeur à souper. Certains critiques se sont servis de cette scène pour prétendre que, loin d'être un véritable athée et un parfait mécréant, Dom Juan était un esprit secrètement tourmenté, en quête de transcendance et, sans le savoir vraiment, à la recherche de Dieu. Sans aller jusque là, Antoine Adam lui-même a cru pouvoir déceler chez lui une certaine curiosité pour le surnaturel : « Sur un point particulier, l'histoire des mœurs éclaire le personnage de Don Juan et en fait mieux apparaître la vérité. Le sceptique, l'athée Don Juan ne refuse pas d'entrer en rapport avec le préternaturel. Devant une statue qui remue la tête, il ne dit pas : impossible ; il dit : nous verrons bien. C'est que précisément à l'époque de Molière, les libertins du grand monde ne craignaient pas de porter leurs curiosités vers les domaines interdits. Le duc de Nevers et Brissac étaient tout occupés de sciences occultes et désireux de faire apparaître le diable. Nevers était en rapport avec le sinistre Lesage ⁶⁷ ». Mais Antoine Adam oublie tout simplement que Dom

⁶⁷ *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Domat, 1952, tome III, p 331.

Juan n'a pas le choix d'entrer ou de ne pas entrer en rapport avec le surnaturel. Il se trouve, j'y reviendrai, dans une situation totalement irréaliste, une situation dans laquelle aucun mécréant ne s'est jamais trouvé et ne se trouvera jamais : il est en présence d'un véritable miracle. Mais d'autres se sont montrés beaucoup plus imprudents encore. C'est le cas notamment de Jacques Lassalle qui a déclaré, lorsqu'il a mis en scène *Dom Juan* au festival d'Avignon en 1993 : « La pièce est une de celles où l'auteur de *Tartuffe* donne le plus de chances à la foi chrétienne : voyez la présence d'Elvire et du mendiant... Dom Juan n'est pas un athée radical, il se laisse questionner par l'irrationnel ⁶⁸ ». Mais c'est sans doute Mme Micheline Sauvage qui est allée le plus loin dans ce sens dans son livre *Le cas Don Juan* : « Si don Juan est athée, écrit-elle, que fait-on de ce duel qui l'oppose, vie et mort, à la Statue ? Que fait-on de l'Invitation ? Que fait-on, en somme, de la charpente du mythe ? Pour entrer en lutte avec le Ciel, il faut bien admettre qu'il existe. Le défi et l'insolence n'ont de sens que comme manifestation de la foi contre Dieu, selon une expression de Delteil ⁶⁹ ». Et elle ne craint pas de conclure son livre, en affirmant que « Le vrai don Juan est le mendiant de l'Éternel ⁷⁰ ».

Mais, si l'on prend la peine de lire la scène avec suffisamment d'attention, on s'aperçoit vite que Dom Juan ne joue aucunement avec un Ciel auquel il ne croit pas : il joue seulement avec Sganarelle. C'est celui-ci qui, par son attitude et par ses propos, va lui donner l'idée d'inviter le Commandeur à dîner, idée qui ne lui serait jamais venue à l'esprit s'il avait été seul. Non seulement Molière n'a rien fait pour suggérer que Dom Juan voulait défier le Ciel à travers le Commandeur, mais il semble avoir tout fait pour prévenir une telle interprétation.

Il n'a nullement voulu suggérer que, pour employer une expression familière, Dom Juan avait « cherché » le Commandeur. Tout d'abord, c'est tout à fait par hasard que Dom Juan passe devant le tombeau du Commandeur, et lorsqu'il l'aperçoit, il se demande ce que ce monument peut bien être. Il n'a donc jamais cherché à savoir où pouvait bien être le tombeau du Commandeur. Sganarelle le sait, lui, et le lui apprend. Dom Juan manifeste alors le désir d'aller le voir parce qu'on lui en a dit beaucoup de bien. Mais il ne dit pas : « Je vais

⁶⁸ *Télérama*, 7 juillet 1993, p. 37.

⁶⁹ *Ibidem*, pp.194-195.

⁷⁰ Édit. du Seuil, 1953, p. 198. Certes, Mme Sauvage ne parle pas seulement du Dom Juan de Molière, auquel elle n'accorde même qu'assez peu de place dans son livre, mais du mythe de Dom Juan en général, et ce qu'elle dit est peut-être vrai pour d'autres Dom Juan. Mais son tort est de n'avoir pas vu que l'attitude philosophique du Dom Juan de Molière ne saurait être confondue avec celle que peuvent avoir d'autres figures de Dom Juan.

l'aller voir » ; il dit : « J'ai envie de l'aller voir ». Il n'est pas donc vraiment sûr qu'il l'aurait fait si Sganarelle n'avait alors cherché à l'en dissuader : « Monsieur, n'allez point là. – Pourquoi ? – Cela n'est pas civil, d'aller voir un homme que vous avez tué. – Au contraire, c'est une visite dont je lui veux faire civilité, et qu'il doit recevoir de bonne grâce, s'il est galant homme. Allons, entrons dedans ».

On le voit, d'emblée les propos de Sganarelle sont de nature à donner à Dom Juan l'idée d'inviter le Commandeur à souper. C'est un monument que Dom Juan a souhaité aller voir. Mais Sganarelle, en parlant « d'aller voir un homme », transforme la visite au monument du Commandeur en une visite au Commandeur lui-même. De plus, pour dissuader Dom Juan de rendre visite au Commandeur, il déclare que cela ne serait pas « civil ». Tout naturellement, Dom Juan lui répond alors qu'au contraire, c'est précisément une visite de « civilité » qu'il entend rendre au Commandeur. De là, à penser à l'inviter à souper, il n'y a qu'un pas que Dom Juan pourtant ne franchit pas encore. Molière a sans doute jugé que c'était encore trop tôt et que le rôle joué par Sganarelle n'apparaîtrait pas suffisamment clairement.

Mais les commentaires que la statue du Commandeur inspire ensuite à Sganarelle vont rendre ce rôle tout à fait évident : « Ma foi, Monsieur, voilà qui est bien fait. Il semble qu'il est en vie et qu'il s'en va parler. Il jette des regards sur nous qui me feraient peur, si j'étais tout seul, et je pense qu'il ne prend pas plaisir de nous voir. – Il aurait tort, et ce serait mal recevoir l'honneur que je lui fais. Demande-lui s'il veut venir souper avec moi ». En déclarant que la statue semble vouloir parler, Sganarelle incite Dom Juan à lui dire de lui parler pour voir si elle lui répondra. Et, comme Sganarelle ajoute que la statue semble mécontente de les voir, Dom Juan affirme de nouveau que le Commandeur n'a aucune raison d'être mécontent d'une visite de pure courtoisie, et, pour prouver ses bonnes dispositions à son égard, il ordonne à Sganarelle de l'inviter à souper. Et, celui-ci se montrant très réticent, Dom Juan est obligé de le menacer pour qu'il lui obéisse. Mais lorsque Sganarelle se décide enfin à s'adresser à la statue, Dom Juan ne songe pas un instant à regarder la scène, ce qu'il n'aurait pas manqué de faire s'il avait voulu défier le Ciel. Il n'a, en effet, aucune raison de la regarder. Il veut seulement entendre Sganarelle inviter le Commandeur à souper. Il n'a donc pas vu que la statue avait incliné la tête. Il ne comprend, donc pas pourquoi Sganarelle pousse soudain un grand cri de frayeur. Il le presse de questions et il est obligé de menacer de le rosser pour qu'il se décide à dire qu'il a vu la statue bouger la tête. Mais Dom Juan ne songe évidemment pas une seule seconde à le croire. Il est persuadé qu'il a été victime de sa poltronnerie qui lui a fait voir ce

qu'il craignait de voir : une réaction de la statue. Sganarelle dit alors à Dom Juan d'aller parler lui-même à la statue. Dom Juan y consent, mais seulement pour lui « bien faire toucher au doigt [s]a poltronnerie » et nullement parce qu'il pourrait avoir le moindre doute sur l'issue de l'expérience. Celle-ci, bien sûr, tourne à la confusion de Dom Juan. Il en est réduit à dire : « Allons, sortons d'ici », tandis que Sganarelle triomphe : « Voilà de mes esprits forts qui ne veulent rien croire ».

À partir de ce moment, et j'ai beaucoup insisté là-dessus dans mon livre, Dom Juan ne peut plus avoir de comportement crédible. Il a assisté, en effet, à un événement auquel aucun incrédule n'a jamais assisté et n'assistera jamais : un véritable miracle. Il en est donc réduit à faire comme si rien ne s'était passé. Mais il est absurde de le lui reprocher, comme M. Georges Forestier a cru pouvoir le faire. Il a voulu voir, en effet, dans le refus de Dom Juan de prendre en compte le geste de la statue et les autres manifestations surnaturelles un « aveuglement » qui incite à le ranger parmi les grands personnages comiques de Molière : « On a déjà montré que Molière avait parfaitement illustré dans *Dom Juan* le lieu commun théologique de l' "endurcissement du pécheur" à travers la relation qu'entretient Don Juan avec les avertissements et les manifestations du Ciel ⁷¹. Mais cette illustration tire toute sa force de ce que Don Juan *refuse d'entendre ces avertissements* et se révèle *incapable de déchiffrer les signes* que lui adresse le Ciel [...] Ce refus de voir, cette incapacité à déchiffrer sont donc un autre aspect de l' "immobilité" de Don Juan. Aussi pouvons-nous affirmer que ce personnage, dans les paroles duquel des générations d'exégètes se sont ingénies à rechercher un discours *organisé* de libertin en révolte contre Dieu, est avant tout un personnage typiquement moliéresque par son *aveuglement* ⁷² ».

Georges Forestier ne craint pas, on le voit, de s'opposer à toutes ces « générations d'exégètes » qui ont essentiellement vu dans Dom Juan un libertin. C'est effectivement le cas de la quasi-totalité des exégètes, à ceci près qu'ils n'ont pas prétendu découvrir chez Dom Juan un discours « organisé » contre la religion. Il n'y en a pas et il ne pouvait pas y en avoir. C'est un risque que Molière ne pouvait pas prendre. De plus, Dom Juan n'est pas un « libertin en révolte contre Dieu ». C'est un vrai libertin et un vrai libertin ne saurait être en révolte contre Dieu pour la bonne raison qu'il n'y croit pas. Georges Forestier ne craint pas, adoptant le point de Sganarelle, de reprocher à Dom Juan de ne pas admettre ce que lui-même refuserait certainement d'admettre : l'existence de faits

⁷¹ On appréciera ce bel exemple de galimatias : dire que quelqu'un entretient une relation avec des avertissements est pour le moins incongru.

⁷² *Op. cit.*, pp. 298-299.

surnaturels. Il prétend que Molière a fait de Dom Juan un personnage moliéresque, et donc un personnage foncièrement comique, profondément comique, sous prétexte qu'il refuse de croire aux miracles. Mais les dévots qui au dix-septième siècle se sont déchaînés contre la pièce de Molière n'avaient apparemment pas du tout compris que celui-ci, en nous montrant un Dom Juan qui refuse de s'incliner devant le surnaturel, avait voulu rendre son personnage parfaitement ridicule. S'ils avaient eu ce sentiment, loin de blâmer Molière, ils auraient vu en lui un ardent défenseur de la foi chrétienne, ils auraient applaudi la pièce à tout rompre et porté son auteur aux nues. Ce ne fut assurément pas le cas.

J'ai beaucoup étudié et expliqué Racine. Contrairement à Roland Barthes, à Lucien Goldmann et à Charles Mauron, je n'ai aucunement prétendu proposer une vision nouvelle de son œuvre, mais je crois avoir néanmoins, sur certaines pièces en particulier et sur la tragédie racinienne en général, attiré l'attention sur certains points qui semblaient n'avoir pas été relevés par la critique. Ainsi, en ce qui concerne *Britannicus*, j'ai attiré l'attention sur le fait qu'à la scène 6 de l'acte II, si Britannicus tombe dans le piège qui lui a tendu Néron en ordonnant à Junie de lui faire croire qu'elle ne l'aimait plus, son attitude est pourtant plus compréhensible que l'on pourrait tout d'abord le croire. Si l'on regarde, en effet, la scène avec suffisamment d'attention, on s'aperçoit que Racine a fait en sorte que son aveuglement momentané fût somme toute assez naturel. La logique du déroulement de la scène l'explique assez largement. Car Junie va être amenée bien malgré elle à en faire beaucoup plus que Néron ne lui a demandé d'en faire. Rappelons ce qu'il lui a dit :

[...] soit par vos discours, soit par votre silence,
Du moins par vos froideurs, faites-lui concevoir
Qu'il doit porter ailleurs ses vœux et son espoir.

Comme il est bien naturel, Junie choisit tout d'abord de se cantonner dans le « silence » et les « froideurs ». Mais Britannicus s'attendait, bien sûr, à un tout autre accueil :

Vous ne me dites rien ? Quel accueil ! Quelle glace !
Est-ce ainsi que vos yeux consolent ma disgrâce ?

Junie gardant toujours le silence, Britannicus se dit qu'elle n'est pas encore remise de la frayeur causée par son enlèvement et il s'emploie donc à la rassurer :

Parlez. Nous sommes seuls. Notre ennemi, trompé,
Tandis que je vous parle, est ailleurs occupé.
Ménageons les moments de cette heureuse absence.

Ce faisant, il ne réussit qu'à l'effrayer encore davantage. En disant « notre ennemi » pour parler de Néron, il ne fait qu'employer une expression que Junie est certainement habituée à entendre dans sa bouche, et qui d'ordinaire ne la gêne nullement. Mais, dans les circonstances présentes, cette expression la remplit d'effroi. Elle sort donc malgré elle de son silence pour inviter Britannicus à se montrer plus prudent :

Vous êtes dans des lieux tout pleins de sa puissance.
Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux,
Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.

Malheureusement, de même que Britannicus ne fait qu'effrayer Junie davantage en voulant la rassurer, celle-ci, en voulant l'inciter à la prudence, va l'amener à tenir des propos beaucoup plus imprudents encore. Elle vient d'évoquer la toute puissance de Néron, Britannicus va donc tout naturellement essayer de la convaincre que cette puissance est loin d'être aussi grande ni aussi solide qu'elle ne le paraît :

Mais bannissez, Madame, une inutile crainte.
La foi dans tous les cœurs n'est pas encore éteinte ;
Chacun semble des yeux approuver mon courroux ;
La mère de Néron se déclare pour nous.
Rome, de sa conduite elle-même offensée...

Terrifiée par les propos de Britannicus, Junie se hâte de l'interrompre :

Ah ! Seigneur ! vous parlez contre votre pensée.
Vous-même, vous m'avez avoué mille fois
Que Rome le louait d'une commune voix ;

Toujours à sa vertu vous rendiez quelque hommage.
Sans doute la douleur vous dicte ce langage.

Si Junie est, bien sûr, toujours censée s'adresser à Britannicus, c'est à Néron, en réalité, que ces paroles sont destinées. C'est Néron qu'elle cherche désespérément à convaincre que Britannicus, égaré par la douleur, a parlé contre sa pensée. Elle ne pense pas à l'effet que ses paroles pourront produire sur Britannicus. Pour l'instant, ce qu'il peut penser n'importe plus. Pour l'instant, ce qui compte, c'est seulement ce que peut penser Néron. Il faut à tout prix essayer de l'apaiser et de lui faire oublier ce que vient de dire Britannicus. Pour ce faire, Junie va jusqu'à prêter à celui-ci des propos sur Néron qu'il n'a non seulement jamais tenus, mais qui vont directement à l'encontre de tous ceux qu'il ne cesse de tenir. Comment Britannicus pourrait-il ne pas être complètement abasourdi par les propos de Junie ? S'il en vient donc à croire un moment qu'elle a pu être, si j'ose dire, retournée par Néron, ce n'est, somme toute, pas tellement étonnant.

Mais, si j'ai peut-être contribué à éclairer un peu mieux la pièce, c'est surtout sans doute en montrant comment Néron était victime de l'enchaînement des faits à l'acte IV, sans, bien entendu, que cela l'excuse, lorsqu'à la scène 4, il se laisse convaincre par Narcisse de revenir sur la décision de se réconcilier avec Britannicus que Burrhus vient de lui arracher et de se débarrasser définitivement de son rival. À la scène 2, Néron avait dû affronter Agrippine qui, depuis le début de la pièce, cherchait à le voir en tête-à-tête pour lui demander des comptes sur l'enlèvement de Junie. Elle a eu le temps de préparer ce qui est un véritable réquisitoire dans lequel, dans la première partie, elle lui rappelle longuement tout ce qu'elle a fait pour lui avant de lui reprocher, dans la seconde partie, de n'avoir jamais répondu à ses bienfaits que par la plus noire ingratitude. Assez naïvement, elle comptait beaucoup sur ce grand discours pour impressionner son fils et le ramener à de meilleurs sentiments. Mais elle s'y est prise d'une façon qui ne pouvait, au contraire, que l'inciter un peu plus à s'affranchir définitivement de la tutelle qu'elle essayait de lui imposer. Aussi lui répond-il par un discours qu'il a lui aussi pu préparer à loisir, sachant fort bien tout ce qu'elle allait lui dire. Tout ce qu'elle prétend, lui dit-il, avoir fait pour lui, elle ne l'a, en réalité, jamais fait que pour elle. Totalement désarçonnée par la contre-attaque de Néron, Agrippine s'abandonne alors à son désarroi et à son désespoir. Néron, surpris et ému par l'image toute nouvelle que lui offre alors sa mère, cherche alors à l'apaiser et lui demande ce qu'elle veut qu'il fasse. Agrippine alors abuse aussitôt de sa victoire en lui dictant un véritable traité de capitulation sans conditions. Néron est alors

plus persuadé que jamais que sa mère ne saurait changer, mais il se garde bien de le montrer et feint au contraire de vouloir céder à toutes ses exigences. Burrhus arrive alors et Néron lui avoue qu'il a joué la comédie à sa mère et qu'il est, en réalité, décidé à faire mourir Britannicus avant la fin du jour. Burrhus déploie alors toute son éloquence pour le faire revenir sur cette décision. Il y réussit et Néron promet de se réconcilier avec Britannicus. Malheureusement Narcisse, qui était aux aguets, succède à Burrhus et retourne de nouveau la situation. Il fait preuve assurément d'une redoutable habileté, mais, sans qu'il le sache, il est puissamment aidé par le fait que Néron a joué la comédie à sa mère à la fin de la scène 2. Si, après avoir faussement annoncé qu'il se réconciliait avec Britannicus, il le faisait effectivement, Agrippine aurait, bien sûr, toutes les raisons de croire que c'est là son ouvrage, et Burrhus excepté, tout le monde le croirait comme elle. Il faut reconnaître que Néron n'a vraiment pas de chance. Il a su pour une fois tenir tête à sa mère et, pour reprendre son expression, son génie n'a pas tremblé devant le sien. Or non seulement Agrippine n'en saura rien, mais elle sera persuadée du contraire. On conçoit qu'une telle perspective soit pour lui tout à fait insupportable.

Une des œuvres que j'ai le plus pratiquées au cours de ma carrière d'enseignant est *La Princesse de Clèves*. J'ai appris par cœur, je l'ai dit, tous les passages qui concernaient les trois personnages principaux : madame de Clèves, monsieur de Clèves et monsieur de Nemours. J'ai ruminé ces textes pendant plus de quarante ans avant de me décider à consacrer un livre à ce roman si célèbre. Je me crois donc fondé à penser que peu de gens en ont eu une aussi bonne connaissance que moi. Celle-ci m'a permis d'apporter sur certains points des éclaircissements, me semble-t-il, inédits. Ainsi dans mon étude de la fameuse scène du pavillon de Coulommiers où l'on voit madame de Clèves nouer des rubans jaunes et noirs à la canne de M. de Nemours, j'ai montré que ce geste à première vue bien étrange, répondait de manière précise à celui de monsieur de Nemours qui, lors du tournoi au cours duquel Henri II avait perdu la vie, avait attaché à sa lance des écharpes dont les couleurs jaunes et noires étaient destinées à faire comprendre à madame de Clèves qu'il pensait à elle et lui dédiait une victoire qui, bien sûr, ne pouvait pas lui échapper. L'action de madame de Clèves constitue donc l'exacte reproduction à une échelle réduite de celle de M. de Nemours, la canne correspondant à la lance et les rubans aux écharpes.

Mais mon principal apport à la critique de *La Princesse de Clèves* est sans doute d'avoir montré que celle dont fait volontiers une héroïne de la sincérité

et que l'on se plaît à comparer au personnage de Pauline, ne cesse, à partir du moment où elle tombe amoureuse de M. de Nemours, de prendre des libertés avec la vérité. La première manifestation de sa passion naissante est un mensonge caractérisé : elle nie avoir reconnu M. de Nemours bien qu'elle ne l'ait jamais vu auparavant. Cette première entorse à la vérité sera suivie de beaucoup d'autres que j'ai relevées dans mon livre. Mais les plus graves, les plus lourdes de conséquences sont celles que l'on trouve dans la scène même qui a valu à Mme de Clèves d'être généralement considérée comme l'incarnation de la sincérité, la scène de l'aveu. Tout d'abord cet aveu, loin d'être un acte héroïque, loin d'être le fruit d'un effort exceptionnel, d'un sursaut de la volonté d'une femme qui considère qu'il est de son devoir d'épouse d'avouer à son mari qu'elle aime un autre homme, est l'aboutissement d'une longue suite d'échecs et de défaites d'une femme aux abois qui, après avoir lutté désespérément pour cacher sa passion à celui qu'elle aime, est maintenant convaincue qu'elle n'en est plus capable, qu'elle ne peut donc plus s'exposer à le rencontrer et qu'elle doit, en conséquence, renoncer à paraître à la cour. Mais, M. de Clèves ne pouvant se satisfaire des mauvaises raisons qu'elle invoque pour refuser de revenir avec lui à Paris, elle se voit acculée à lui avouer la véritable raison pour laquelle elle veut rester à Coulommiers. Cet aveu, qui n'a d'ailleurs pas eu le caractère spontané qu'il aurait dû avoir, puisque Mme de Clèves oppose d'abord une longue résistance à son mari qui la presse de questions et ne se résigne à lui avouer qu'elle aime un autre homme que lorsqu'il est déjà quasiment arrivé à cette conclusion. De plus, cet aveu reste incomplet puisque, malgré l'insistance de son mari, elle refuse de lui dire le nom de l'homme qu'elle aime. Mais surtout, elle lui affirme qu'elle ne lui a jamais donné aucune marque de sa passion et que lui-même ne lui a jamais déclaré la sienne. Or ce sont là des contrevérités manifestes. M. de Clèves ne tardera d'ailleurs pas à s'en rendre compte, en apprenant que sa femme a refusé de recevoir M. de Nemours venu lui rendre visite en prétextant qu'elle se trouvait subitement mal, alors même qu'elle venait de recevoir deux amies. M. de Clèves, faisant preuve d'un sens de la déduction digne du meilleur juge d'instruction, analyse alors toutes les implications de ce refus et comprend que sa femme n'aurait jamais refusé de recevoir M. de Nemours, si elle n'avait pas été tout à fait sûre que celui-ci n'imputerait pas son refus à l'impolitesse et en comprendrait fort bien la véritable raison. Or elle ne peut avoir cette certitude que parce que chacun d'eux non seulement connaît parfaitement les sentiments de l'autre, mais sait aussi que celui-ci connaît aussi les siens. M. de Clèves en conclut donc que sa femme lui a menti lors de la

scène de l'aveu en prétendant qu'elle n'avait jamais donné le moindre signe de sa passion à l'homme qu'elle aimait et que celui-ci ne lui avait jamais révélé la sienne.

Ces manquements à la vérité ne doivent bien sûr pas nous conduire à penser que Mme de Clèves est une femme fourbe et hypocrite qui prend plaisir à jouer la comédie. Ce n'est évidemment pas le cas. Mme de Clèves est une femme vertueuse et qui n'est pas naturellement portée à mentir. Mais la vie est ainsi faite que même une femme profondément sincère peut être parfois amenée à faire des entorses à la vérité. Si j'ai insisté sur celles de Mme de Clèves, ce n'est pas seulement pour corriger l'image simpliste et idéalisée que l'on donne souvent d'elle, c'est aussi et surtout parce qu'elles jouent un rôle déterminant dans l'action du roman. Justement convaincu que sa femme non seulement ne lui a pas dit toute la vérité au moment de l'aveu, mais que certaines de ses affirmations étaient mensongères, M. de Clèves perd la confiance absolue qu'il avait en elle. C'est la raison pour laquelle il va faire suivre M. de Nemours avec les conséquences que l'on connaît. À la suite de Valincour, certains critiques le lui reprochent. C'est le cas d'Alain Niderst : « La jalousie, écrit-il, défigure M. de Clèves, et même le dégrade, puisqu'il en arrive à mentir à sa femme et à la faire épier ⁷³ ». Mais M. de Clèves n'aurait sans doute pas fait suivre M. de Nemours, s'il n'avait pas fini par douter de sa femme et il n'aurait pas douté d'elle, si elle avait été parfaitement sincère avec lui, au lieu qu'elle lui a menti.

Si je n'ai pas révolutionné la lecture du chef-d'œuvre de Mme de Lafayette, je crois donc avoir contribué à l'éclairer un peu mieux. Mais l'œuvre sur laquelle je pense avoir le plus apporté à la critique est sans doute *Cinna*. Les critiques considèrent généralement qu'Auguste ne prend la décision de pardonner qu'au tout dernier moment, saisi par une inspiration aussi soudaine que mystérieuse. Cela ne m'a jamais satisfait. Certes ! Auguste n'annonce sa décision qu'après avoir entendu la confession de Maxime, mais cela ne prouve pas qu'il ne l'avait pas déjà prise. Or, si l'on envisage cette hypothèse, on ne tarde pas à découvrir qu'elle n'est pas seulement très vraisemblable, mais qu'elle s'impose avec évidence. Dès qu'Auguste apparaît au début de l'acte II, on

⁷³ « *La Princesse de Clèves* » : *le roman paradoxal*, Larousse 1973, p. 102. Je tiens à rendre ici un chaleureux hommage à Alain Niderst. Il travaillait énormément (il a publié pas loin d'une centaine de livres), mais il travaillait trop vite et cela l'a conduit assez souvent à des affirmations imprudentes. J'en avais relevé un assez grand nombre, notamment dans ma thèse. Mais, lorsque j'ai fait assez tardivement sa connaissance, bien loin de m'en vouloir, il m'a tout de suite témoigné beaucoup d'amitié, me téléphonant très régulièrement tous les quinze jours jusqu'à la fin de sa vie pour s'inquiéter de ma santé.

découvre un homme bien différent de celui que nous ont dépeint Émilie et Cinna à l'acte I. Le tyran qui n'a jamais reculé devant le crime pour parvenir au pouvoir et qui serait toujours prêt à y recourir pour s'y maintenir ne semble plus aspirer qu'à le quitter. S'il consulte Cinna et Maxime pour savoir s'il doit ou non céder à son inclination, c'est dans l'espoir qu'ils l'y encourageront. Mais, s'il trouve bien en Maxime « un avocat de son humeur ⁷⁴ », Cinna va réussir à le convaincre que, quelles que puissent être sa lassitude du pouvoir et son envie d'y renoncer, il doit sacrifier ses aspirations personnelles à l'intérêt supérieur de Rome pour qui la fin de la monarchie impériale et le retour au régime des consuls constitueraient une terrible régression. À la fin de son long entretien avec Cinna et Maxime, Auguste n'a sans doute pas encore vraiment repris goût à la vie, mais il semble être néanmoins sorti de l'état de grand désarroi, de profond abattement dans lequel il se trouvait avant. Le sentiment d'être utile à Rome lui redonne une raison de vivre et de continuer à régner.

Mais ce répit ne dure guère. L'annonce, à la première scène de l'acte IV, de la trahison de Cinna et de Maxime le replonge immédiatement dans un total accablement et son monologue de la scène 2 le montre en pleine irrésolution. Sa première réaction est de se dire que Cinna et Maxime n'ont fait que suivre son exemple. Il envisage donc tout d'abord de ne pas réagir et de laisser faire les conjurés. Mais, se rendant soudain compte que, si Cinna a déployé tant d'habileté et d'éloquence pour le convaincre de ne pas abdiquer, c'était en réalité pour pouvoir l'assassiner le lendemain, il est, et c'est bien compréhensible, saisi d'un violent mouvement de colère et décide de sévir avec la plus grande rigueur. Mais il est las de verser le sang. Il envisage alors de se tuer lui-même, puis de se tuer tout en faisant périr les conjurés, avant de constater pour conclure qu'il n'entrevoit aucune solution et se sent incapable de prendre une décision. Il y a pourtant une solution qu'il n'a pas vraiment envisagée, celle de la clémence. Car, s'il a envisagé de ne pas punir les conjurés, il n'a pas envisagé de leur pardonner.

C'est Livie, arrivant sur ces entrefaites, qui va la première parler de clémence. Mais cette scène entre Auguste et Livie, qui a d'ailleurs été parfois supprimée à la représentation, ne semble guère avoir retenu l'attention des critiques : elle est pourtant essentielle. Ce n'est pas le lieu ici de reprendre toute l'analyse que j'en ai faite. Je me contenterai donc de la résumer rapidement. Le

⁷⁴ Pour reprendre l'expression que Montaigne emploie à propos de Livie (*Essais*, livre I, 14, « Divers événements de même conseil », édition de Pierre Villey, revue par V.-L. Saulnier, P.U.F., 1965, p. 126.

point de vue qu'exprime tout d'abord Livie est purement pragmatique. Elle constate que jusqu'à présent la répression n'a jamais réussi à prévenir de nouvelles conjurations. Quand on ne rencontre continuellement que des échecs avec une méthode, on ne risque rien à en essayer une autre, très différente, voire diamétralement opposée. C'est ce qu'elle dit à Auguste qui rejette cette suggestion avec la plus grande vigueur.

Livie ne se décourage pas pour autant. Elle revient à la charge en changeant de registre et de vocabulaire, employant des mots comme « générosité » et des expressions comme « régner sur vous-même », plus susceptibles de toucher Auguste, et suggérant que la clémence, loin d'être toujours une marque de faiblesse, peut être parfois une preuve de force et de grandeur d'âme. Certes, à première vue, Livie semble avoir de nouveau complétement échoué, mais la violence, la brutalité même de la réaction d'Auguste pourraient déjà nous faire soupçonner qu'il a peut-être été secrètement ébranlé par les propos de sa femme, même s'il ne prononçait pas un vers très important qui ne nous prouve que c'est effectivement le cas. On ne s'attendait pas, en effet, à entendre Auguste, qui semblait être en pleine irrésolution et totalement incapable de prendre quelque décision que ce soit, déclarer juste avant de prendre congé de Livie :

Le Ciel m'inspirera ce qu'ici je dois faire.

Auguste semble avoir soudain le sentiment que, faute de savoir vraiment ce qu'il va faire, la solution s'imposera d'elle-même à lui le moment venu. Il semble soudain entrevoir la sortie du tunnel.

Et c'est un homme profondément transformé, véritablement métamorphosé qui reparait à l'acte V. Manifestement Auguste est maintenant sorti du profond abattement, pour ne pas dire du total désespoir, dans lequel il se trouvait à l'acte précédent. Il semble même être sorti du désenchantement et du désarroi qui étaient déjà les siens lorsqu'il a fait son apparition en scène au début de l'acte II. On ne peut pas ne pas être frappé, ne pas être impressionné par le ton de parfaite assurance, d'inflexible fermeté, de souveraine autorité avec lequel Auguste s'adresse à Cinna. On entend s'exprimer un empereur totalement sûr de lui, totalement sûr de sa légitimité. Après avoir appris la trahison de Cinna et de Maxime, sa première réaction, au début de son monologue de l'acte III avait été de chercher à les excuser pour s'accuser lui-même, en se disant qu'ils n'avaient fait après tout que suivre les détestables exemples qu'il leur avait donnés. Mais,

devant Cinna à l'acte V, Auguste ne cherche pas un seul instant à se faire son avocat. C'est un procureur seulement que l'on entend, un procureur méthodique et inflexible. Bien loin de se demander quelles raisons Cinna aurait pu avoir de vouloir sa mort, bien loin de lui chercher des circonstances atténuantes, Auguste récapitule longuement et minutieusement tous les grands et très nombreux bienfaits que Cinna a reçus de lui et qui rendent sa trahison particulièrement odieuse. Et bien sûr il n'oublie pas de rappeler pour terminer la duplicité véritablement monstrueuse dont il a fait montre quelques heures plus tôt en le conjurant avec tant d'éloquence et d'habileté de ne pas abdiquer afin de pouvoir l'assassiner le lendemain.

Quand, à la fin de la scène, Auguste invite Cinna à choisir lui-même ses supplices, celui-ci ne peut donc pas douter un seul instant qu'il ne soit résolu à le mettre à mort. Mais le spectateur ou le lecteur ont, eux, grâce au monologue d'Auguste et surtout grâce à la scène avec Livie, des éléments d'appréciation dont Cinna ne dispose pas. Ils ont beaucoup de mal à comprendre comment la profonde mutation qui semble s'être opérée chez Auguste pourrait s'expliquer par le fait d'avoir pris la décision de faire mourir Cinna. Ils ne voient pas non plus très bien pourquoi, dans ce cas, il aurait éprouvé le besoin de convoquer Cinna. S'il avait vraiment pris sa décision, si celle-ci était irrévocable, il ne l'aurait sans doute pas fait. Bien que tout à fait fondé, son très long réquisitoire, si impitoyable, aurait quelque chose de gênant pour ne pas dire d'indécent. Plus que personne, Auguste aime à avoir le beau rôle. Il l'a, bien sûr, lorsqu'il rappelle longuement à Cinna tous les bienfaits, toutes les faveurs qu'il a reçus de lui. Mais il risque de le perdre lorsqu'il lui annoncera qu'il est résolu à le faire mourir. Et, de fait, il commence déjà à le perdre au profit de Cinna lorsqu'à la fin de son réquisitoire, il l'invite à lui répondre. Il semble bien s'en rendre compte d'ailleurs puisqu'il dit à Cinna, après qu'il s'est exprimé avec beaucoup de sobriété et de dignité :

Tu me braves, Cinna tu fais le magnanime.

Mais il sait bien qu'en matière de grandeur d'âme, Cinna ne saurait rivaliser avec lui. Il va lui donner de nouveau l'occasion de manifester son intrépidité en l'invitant à décider lui-même de son sort :

Voyons si ta constance ira jusques au bout
Tu sais ce qui t'est dû, tu vois que je sais tout,
Fais ton Arrêt toi-même et choisis tes supplices.

Comment ne pas se dire que, si Auguste avait réellement l'intention de faire mourir Cinna, cette invitation à choisir lui-même ses supplices constituerait une raillerie assez indigne ? Mais, si l'on a compris qu'il s'apprête en réalité à lui annoncer qu'il lui pardonne, alors elle s'explique aisément, comme s'expliquent le ton, l'attitude et tous les propos d'Auguste depuis le début de la scène. Cette invitation est le dernier préparatif destiné à assurer la parfaite réussite du coup de théâtre qu'il a soigneusement prémédité. Son long réquisitoire exhaustif et implacable était destiné à rendre l'acquiescement qu'il s'apprêtait à prononcer aussi surprenant que possible. Et c'est pour prolonger encore un peu l'attente et donner à l'annonce de la sentence un caractère encore plus théâtral qu'Auguste invite Cinna à prononcer lui-même l'Arrêt et à choisir lui-même ses supplices. Après avoir laissé répondre Cinna, qui aurait certainement redit qu'il méritait la mort, mais aurait peut-être refusé d'en fixer lui-même les modalités, Auguste aurait marqué une pause avant de lui annoncer la décision stupéfiante qu'il avait prise.

L'arrivée de Livie et d'Émilie l'en empêche. Mais ce n'est que partie remise. La révélation de la trahison d'Émilie, loin d'inciter Auguste à revenir sur sa décision de pardonner, va, au contraire, lui permettre de faire paraître celle-ci plus extraordinaire encore. L'annonce du pardon est manifestement tout à fait imminente à la fin de la scène, lorsque Cinna lui demande de les laisser mourir ensemble Émilie et qu'il lui répond :

Oui je vous unirai, couple ingrat et perfide,
Et plus mon ennemi qu'Antoine ni Lépide,
Oui, je vous unirai puisque vous le voulez ;
Il faut bien satisfaire aux feux dont vous brûlez ;
Et que tout l'univers sachant ce qui m'anime,
S'étonne du supplice aussi bien que du crime.

Si l'on pouvait peut-être avoir encore quelque doute sur les intentions d'Auguste à la fin de la scène précédente, ce n'est plus possible maintenant. Comment, en effet, pourrait-il s'attendre à ce que « tout l'univers [...] s'étonne du supplice », s'il avait décidé de faire mettre à mort Cinna et Émilie ? En matière de supplices, il est, en effet, bien difficile d'innover, l'imagination humaine s'étant toujours montrée très fertile dans ce domaine. En revanche, s'il a décidé de leur pardonner, de les marier et de leur redoubler ses faveurs, alors il est assuré de

créer l'immense effet de surprise qu'il veut créer. Mais, au moment même où Auguste allait enfin annoncer sa décision, l'arrivée de Maxime l'en empêche.

En tant que dix-septiémiste, j'ai beaucoup étudié de pièces de théâtre, la moitié au moins des textes que j'ai expliqués ayant pour auteurs Corneille Molière et Racine. Si je n'ai pas pour autant essayé de proposer des vues nouvelles sur le théâtre, j'ai cependant attiré l'attention sur un point dont la critique n'a pas me, semble-t-il, assez souligné l'importance. Dans *La Vie de Jean Racine*, Mauriac s'est interrogé après beaucoup d'autres sur les raisons du silence de Racine après *Phèdre*. Selon lui, ce silence s'explique par le fait que « Racine a atteint, non seulement sa propre limite, mais celle de la tragédie ⁷⁵. Et, pour le romancier qu'il est, la limite de la tragédie réside essentiellement dans le fait que, contrairement au roman, elle ne peut rendre la durée » : « Ce qui ne saurait être introduit dans la tragédie, c'est la durée. Impossible, dans ces cinq actes qui fractionnent une seule journée et qui évoluent dans un seul endroit, de montrer à la fois la naissance de l'amour, ses progrès ses reculs, ses reprises, son paroxysme, ses intermittences, sa diminution et sa mort ⁷⁶ ».

Mais, si Mauriac semble rendre l'unité de temps responsable de cette impossibilité, il n'en reconnaît pas moins que la disparition de cette règle n'a rien changé : « Il n'a d'ailleurs servi de rien au théâtre d'être délivré du joug des trois unités. S'il y a perdu en puissance, en rigueur et en harmonie, nous ne voyons pas qu'en revanche il ait bénéficié de l'illusion du temps ; ou du moins n'intervient-il qu'entre les actes ⁷⁷ ». Il faut donc chercher autre chose. Or l'explication, du moins l'explication principale, me paraît assez évidente. Les grands dramaturges du dix-septième siècle ne se seraient jamais pliés à la règle de l'unité de temps, s'ils n'avaient vu en elle qu'une contrainte arbitraire édictée par le caprice de quelques théoriciens. Elle n'a pu s'imposer durablement que parce que, loin de constituer une limitation purement gratuite imposée aux dramaturges, elle avait, en réalité, un très solide fondement. Cette limitation volontaire correspond à la prise en compte d'une limite propre à l'art dramatique : la nécessité de faire court.

Le dramaturge écrit, en effet, un texte qui peut certes être lu mais qui est d'abord destiné à être dit. Or il faut nettement plus de temps pour dire un texte qu'il n'en faut pour le lire. De plus ce texte doit être dit dans le temps d'une représentation, qui est en moyenne de deux heures. Il s'ensuit qu'il est

⁷⁵ Flammarion, 1928, p. 86.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

nécessairement court, beaucoup plus court que celui d'un roman. Le texte d'un roman de dimensions modestes comme *La Princesse de Clèves*, est au moins dix fois plus long, et sans doute même nettement plus, que celui d'une pièce comme *Phèdre*. C'est évidemment la raison essentielle pour laquelle le dramaturge, à la différence du romancier, est dans la quasi impossibilité de créer « l'illusion du temps ». Pour ce faire, ce qu'il faut d'abord, c'est du temps. Or, si le romancier peut prendre tout son temps, le dramaturge lui, ne le peut pas.

Cette inéluctable brièveté de l'œuvre de théâtre n'explique pas seulement que le dramaturge ne puisse pas réussir à donner vraiment l'illusion du temps, elle explique également qu'il ne puisse donner à ses personnages toute la richesse et la complexité psychologiques que le romancier peut donner aux siens. Mais l'auteur tragique s'accommode de cette contrainte moins aisément que l'auteur comique. À la fin du premier livre des *Amours de Psyché et de Cupidon* de la Fontaine, une grande discussion oppose Ariste et Gélaste, le premier affirmant la supériorité de la tragédie sur la comédie et le second défendant la thèse inverse. Gélaste soutient que le plus souvent la tragédie ne nous touche pas parce qu'elle est médiocre et que lorsqu'elle est bonne et qu'elle nous touche, c'est de façon pénible. Elle fait naître en nous des sentiments pénibles de pitié, de crainte, de colère, etc., et, pour les faire oublier, on fait souvent, après une tragédie, jouer une pièce comique : « Pour preuve infaillible de ce que j'avance, prenez garde que, pour effacer les impressions que la tragédie avait faites en nous, on lui fait souvent succéder un divertissement comique ; mais de celui-ci à l'autre il n'y a point de retour : ce qui vous fait voir que le suprême degré du plaisir, après quoi il n'y a plus rien, c'est la comédie. Quand on vous la donne, vous vous en retournez content et de belle humeur; quand on ne vous la donne pas, vous vous en retournez chagrin et rempli de noires idées ⁷⁸ ».

Ce que dit Gélaste n'est qu'en partie exact. Tout d'abord, il n'est pas si fréquent qu'il le suggère de faire représenter deux pièces à la suite. Bien souvent on n'en donne qu'une seule. De plus, quand on donne deux pièces à la suite, si la seconde est effectivement toujours une comédie, la première peut être soit une comédie soit une tragédie. En fait l'usage n'est pas de faire suivre une tragédie d'une comédie, mais une pièce en cinq actes d'une pièce plus courte en trois actes ou en seul acte, qui est en quelque sorte donnée en bis. Or, s'il y a beaucoup de pièces comiques en trois ou en un seul acte, à l'exception d'*Esther*

⁷⁸ *Ibidem*.

qui est en trois actes, toutes les tragédies sont en cinq actes, sauf peut-être quelques très rares tragédies restées quasi inconnues.

C'est le mauvais argument de Gélaste qui m'a fait prendre conscience de ce fait et en chercher l'explication, qui repose sur une évidence : l'auteur comique cherche à nous faire rire tandis que l'auteur tragique cherche à nous émouvoir. Pour nous faire rire un personnage n'a nul besoin d'être doté d'une grande richesse psychologique, bien au contraire. À des degrés divers, la plupart des personnages comiques sont des fantoches, dont la psychologie parfois se réduit presque à un seul trait, comme l'avarice pour Harpagon. Alceste, bien qu'il se situe dans la lignée des grands personnages comiques de Molière est évidemment beaucoup plus complexe. Aussi bien ne nous fait-il pas rire autant ni du même rire que Monsieur Jourdain ou Argan. Le personnage tragique, en revanche, parce qu'il est destiné à nous émouvoir, doit nécessairement être doté d'une relative consistance psychologique et d'une certaine épaisseur humaine. Il faut être un colossal imbécile, comme Lucien Goldmann, pour penser que « les personnages tragiques, c'est-à-dire, nous dit Racine, ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie ⁷⁹ », comme Britannicus ou Hippolyte, puissent être de simples « pantins ». Pour donner au personnage tragique une certaine complexité psychologique, le dramaturge, faute de pouvoir prendre tout son temps comme le romancier, est donc obligé d'utiliser au maximum tout celui dont il peut disposer. Il est donc normal qu'il choisisse d'écrire des pièces en cinq actes plutôt qu'en trois actes ou en un seul.

Le cas d'*Esther* est une exception, mais c'est une exception qui confirme la règle, car la psychologie des personnages y est aussi sommaire que conventionnelle. Il faut être aussi sot que Roland Barthes pour accorder autant d'importance à *Esther* qu'aux autres tragédies de Racine. Le jugement sévère que Raymond Picard porte, lui, sur la pièce est parfaitement fondé : « Esther, Aman, Assuérus, Mardochée sont des personnages sans épaisseur, qui, souvent, n'arrivent pas à dissimuler la trame du récit biblique sur lequel ils sont tissés. Cette tapisserie orientale, dont le sujet est tiré de l'Écriture, a l'exotisme anodin, conventionnel, et charmant de certains Gobelins ; mais la psychologie des figures ne saurait être qu'à deux dimensions. Aman est tout méchant ; Esther est toute bonne. Assuérus-Croquemitaine fait la grosse voix, mais il est rempli de bons sentiments. Mardochée, successeur des prophètes, est l'instrument lucide de la volonté de Dieu. Du reste, même s'il n'avait pas été tenu à une simplification

⁷⁹ *Andromaque*, préface, *Racine : Théâtre. Poésie*, bibliothèque de la Pléiade, édition de Raymond Picard, 1964, p. 242.

moralisatrice, Racine aurait difficilement pu fouiller davantage la psychologie de ses héros : il n'en avait pas le temps ; en effet, si l'on met de côté les parties lyriques, il ne reste qu'environ huit cents vers, c'est-à-dire la moitié de l'étendue normale d'une tragédie. Comment donc la réalité psychologique des personnages qui s'enrichit et s'approfondit de scène en scène et de vers en vers dans *Andromaque* ou *Bajazet*, pourrait-elle être aussi grande dans *Esther*⁸⁰? » On ne serait mieux dire. Racine n'a aucunement cherché à fouiller la psychologie des personnages d'*Esther* et, s'il avait voulu le faire, il ne l'aurait pas pu dans un cadre aussi restreint. Mais il n'a certainement jamais songé à le faire. En choisissant de s'inspirer du Livre d'Esther, il était parfaitement conscient qu'il se condamnait à ne peindre que des personnages parfaitement conventionnels.

Si l'étude très minutieuse des textes m'a permis, sinon d'en renouveler véritablement l'interprétation, du moins de mieux en éclairer certains aspects, elle m'a permis aussi de relever çà et là quelques petites incongruités. On en trouve chez les plus grands auteurs. Ainsi lorsque Baudelaire écrit dans les derniers vers de « Chant d'automne » :

Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux

il fait preuve d'une évidente distraction. Car on peut, certes, avoir envie de poser le front sur les genoux de sa maîtresse et l'on peut aussi avoir envie de contempler la douceur d'un soleil d'automne. Mais, me semble-t-il, on ne saurait faire les deux choses en même temps. De même, lorsqu'il écrit au début du « Mort joyeux » :

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,

on se dit qu'il n'a jamais pratiqué le ramassage des escargots, pour lequel il est parfaitement inutile de se munir d'une bêche.

Mais l'incongruité la plus notable que j'ai relevée est sans doute celle qui se trouve dans une page particulièrement célèbre de *Candide* au chapitre VI, le fameux récit de la guerre entre les Abares et les Bulgares. Après avoir assisté

⁸⁰ Racine *Théâtre, Poésies*, édition de la Pléiade, Gallimard 1950, p. 808.

à la bataille prudemment caché, Candide juge plus sage de désert. Il s'enfuit et arrive dans un village abare que les Bulgares viennent de brûler après en avoir massacré les habitants. Candide qui vient de découvrir les horreurs de la guerre sur le champ de bataille, les découvre maintenant chez les populations civiles : « Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes ; là des filles éventrées, après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros, rendaient les derniers soupirs ; d'autres à demi brûlées criaient qu'on achevât de leur donner la mort. Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupés ». Cette description comporte une étrange anomalie Voltaire évoque, en effet, des vieillards qui regardent leurs femmes à l'agonie en train d'allaiter. Il est assez rare qu'un vieillard ait une femme en âge d'allaiter. Mais, chez les Abares, cela semble être, sinon la règle, du moins assez fréquent. C'est une évidente incongruité, mais qui s'explique aisément. Tous les hommes en âge de porter les armes sont à la guerre. Beaucoup d'entre eux ont été tués dans la grande bataille qui vient d'avoir lieu et les autres le seront dans la prochaine ou dans celle d'après. Il ne reste donc plus dans le village que les vieillards, les femmes et les enfants. Voltaire a donc voulu les rassembler en une même scène, mais, en même temps, son goût de l'humour noir l'a amené à s'inspirer de l'image qui peut-être symbolise le mieux le bonheur familial : le père contemplant d'un œil attendri sa femme en train de donner le sein à son enfant. Il lui a seulement apporté quelques retouches : la femme, égorgée, est en train de mourir, son époux, criblé de coups, ne tardera pas à la suivre, et leur enfant, faute de soins et de nourriture, est destiné à mourir bientôt. Mais, comme il ne restait plus dans le village d'autres hommes que les vieillards, il a été obligé d'en faire des pères. Il s'est d'ailleurs peut-être bien rendu compte que c'était assez incongru, mais il a sans doute pensé que la plupart des lecteurs, emportés par la vivacité de la narration, ne s'en apercevraient pas et il a eu raison.

L'extrême attention que requiert l'explication permet aussi très exceptionnellement d'apercevoir dans les textes de véritables coquilles. C'est du moins ce qui m'est arrivé le jour où j'ai voulu expliquer une page célèbre de Giraudoux, le discours aux morts que prononce Hector, à la scène 5 de l'acte II. Voici ce qui en constitue sans doute le passage essentiel : « Tout morts que vous êtes, il y a chez vous la même proportion de braves et de peureux que chez nous qui avons survécu et vous ne me ferez pas confondre, à la faveur d'une cérémonie, les morts que j'admire avec les morts que je n'admire pas. Mais ce que j'ai à vous dire aujourd'hui, c'est que la mort me semble la recette la plus

sordide et la plus hypocrite pour égaliser les humains et que je n'admets pas plus la mort comme châtement ou comme expiation au lâche que comme récompense aux vivants ».

Malheureusement la seconde phrase, la plus importante de tout le texte, s'achève sur un mot non seulement tout à fait inattendu mais parfaitement incongru : « vivants ». Dire que la mort est une récompense aux vivants n'a aucun sens. La mort est la destruction, elle est le contraire de la vie. Comment pourrait-elle en être la récompense ? Autant dire que la cécité est la récompense des voyants, que la maladie est la récompense des bien-portants. Les vivants en tant que tels ne méritent évidemment ni récompense ni châtement. De plus, l'opposition qu'Hector établit parmi les soldats entre les lâches et les vivants n'a évidemment aucun sens. Car, avant d'être tués, tous les soldats étaient vivants, les lâches comme les autres. Cette formule est donc d'une absurdité parfaite, elle constitue un non-sens absolu.

Si l'on prend alors la peine de se demander quel mot conviendrait pour remplacer celui de « vivants », il est très facile de trouver la réponse. La phrase est, en effet, construite sur une opposition entre, d'une part, les mots « châtement » et « récompense » et, d'autre part, les mots « lâches » et « vivants ». Mais, si l'opposition entre « châtement » et « récompense » est parfaitement claire, puisque les deux mots sont antonymes, on ne saurait, répétons-le, établir une opposition entre « lâches » et « vivants ». Pour créer une opposition qui corresponde à celle qu'il y a entre les mots « châtement » et « récompense », deux solutions sont possibles : remplacer « lâche » par « mort » ou remplacer « vivants » par « braves » ou par « héros » pour éviter la reprise du mot « braves » utilisé dans la phrase précédente (Giraudoux a remplacé le mot « peureux » par « lâche »). On voit alors toute de suite que la première solution est totalement inepte (comment la mort pourrait-elle un châtement pour le mort ?) tandis que la seconde s'impose avec une parfaite évidence. Elle s'impose d'autant plus qu'elle ne fait que reprendre l'opposition entre les « braves » et les « peureux » de la phrase précédente. Les intentions d'Hector sont tout à fait claires. Après s'être d'abord montré très réticent à prononcer l'habituel discours aux morts dévolu au général en chef, il n'y a finalement consenti que parce qu'il a compris qu'il pouvait s'en servir pour dénoncer la guerre et essayer de prévenir celle qui se préparait.

Son discours aux morts est donc non seulement très différent des habituels discours de ce type, mais en prend résolument le contrepied. Au lieu d'en reprendre les poncifs traditionnels, il les dénonce avec vigueur. Loin

d'essayer de justifier les pertes en hommes en prétendant que la mort était pour les braves le sort le plus beau, et pour les autres le juste châtement de leur lâcheté, il stigmatise l'absurdité des mensonges officiels. Ce qui est châtement pour les uns ne saurait être récompense pour les autres et réciproquement. Si la mort est le châtement suprême, elle ne saurait être en même temps la récompense suprême.

Lorsque je suis arrivé à la Sorbonne j'ai soumis le problème à Jacques Robichez, auteur d'un livre sur *Le Théâtre de Giraudoux*. Avec le bon sens qui le caractérisait, il a tout de suite vu qu'il y avait effectivement un sérieux problème et s'est reporté au manuscrit sur lequel il venait justement de travailler, mais il a dû constater qu'il portait bien le mot « vivants ». Il devait s'agir d'une distraction de Giraudoux, qui, maniant l'antithèse à propos de « morts », avait en quelque sorte mécaniquement trouvé le mot « vivants » sous sa plume. Mais il aurait été préférable de trouver des éléments susceptibles de corroborer cette hypothèse. Je me suis alors adressé au principal spécialiste de Giraudoux Jacques Body, professeur à l'université de Tours. Lui aussi a immédiatement partagé mon sentiment. Il a donc entrepris des recherches et il a trouvé. Jouée pour la première fois le 22 novembre 1935 au théâtre de l'Athénée, la pièce a été publiée en décembre chez Grasset. Mais elle avait fait l'objet d'une prépublication dans la revue *La Petite Illustration*. Jacques Body s'est alors aperçu qu'au lieu du mot « vivants », il y avait le mot « héros ». Il a donc corrigé le texte dans la seconde édition de la Pléiade qu'il préparait alors, sans prendre la peine d'indiquer que j'étais à l'origine de cette correction. Mais ce n'est pas grave. Ce qui l'est, en revanche, c'est que la situation n'a pas changé. Il suffit d'aller sur internet pour s'en rendre compte. Je le dis avec colère, c'est une honte.

Mais je n'ai pas seulement relevé, dans les œuvres que j'ai étudiées, des inadvertances et des erreurs ; j'y ai parfois relevé de véritables défauts. *Andromaque* est une admirable tragédie, la plus émouvante sans doute de toutes les tragédies de Racine, mais on peut pourtant y relever une assez grave invraisemblance. Andromaque se trouve enfermée dans un dilemme. Elle ne veut pas épouser Pyrrhus pour rester fidèle à la mémoire d'Hector et elle veut sauver son fils que Pyrrhus menace de mettre à mort si elle refuse de l'épouser. Cette situation, c'est le propre d'un dilemme, semble sans issue. Andromaque croit pourtant avoir trouvé une solution : épouser Pyrrhus et se tuer une fois la cérémonie achevée. Pourtant, à la réflexion, car le spectateur ou le lecteur n'y font généralement pas attention, cette solution n'est guère satisfaisante car elle met danger la vie d'Astyanax. Andromaque veut croire que Pyrrhus sera fidèle à

sa parole et qu'il prendra soin de son fils comme s'il était le sien. Mais, si elle se tue dès la fin de la cérémonie de mariage, Pyrrhus pourra très légitimement se sentir floué et considérer qu'il est dégagé de sa parole. Sa colère pourrait alors se retourner contre le fils d'Andromaque ; il est difficilement concevable qu'une mère prenne un tel risque. Racine l'a sans doute senti et c'est probablement pourquoi il a imaginé que cette solution a été suggérée à Andromaque par Hector, qui, puisqu'il était mort n'avait plus toute sa tête, qu'elle était allée consulter sur sa tombe. La difficulté n'en subsiste pas moins.

Rousseau est un très grand écrivain et un très grand esprit. Il lui arrive pourtant de soutenir des thèses totalement insoutenables. C'est le cas de ce qu'il écrit sur Molière dans la *Lettre à d'Alembert*. Je n'ai certes pas été le premier à les contester. Mais, dans un article intitulé, « Rousseau précurseur de la nouvelle critique ⁸¹ » j'ai sans doute été le premier à relever l'étrange analogie qu'il y a entre sa vision du théâtre de Molière et celle proposée par Charles Mauron trois siècles plus tard dans son livre *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Voyons, en effet comment celui-ci définit ce qu'il appelle le « mythe personnel de Molière » :

« 1) Un personnage masculin, relativement âgé – d'humeur bourgeoise et domestique (fixé à sa maison) fortuné et possessif – véridique (naïf et crédule) – est partagé entre la peur d'être volé et le désir d'acquérir de nouveaux biens dont la possession le flatte (considération, jeune femme).

2) Il devient la victime de personnages plus jeunes – mobiles, vifs – voleurs et séducteurs – menteurs, doués d'une grande puissance verbale et magique [...]

3) Inhibé, berné, le premier personnage se voit atteint ou menacé dans son amour, ses biens, sa personne même ⁸² ».

Prétendant, lui aussi, définir l'essence du comique de Molière, Rousseau le fait en ces termes : « Son plus grand soin est de tourner la bonté et la simplicité en ridicule et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt [...] Examinez le comique de cet auteur : partout vous trouverez que les vices de caractère en sont l'instrument, et les défauts naturels le sujet ; que la malice de l'un punit la simplicité de l'autre et que les sots sont les victimes de méchants : ce qui, pour n'être que trop vrai dans le monde, n'en vaut pas mieux à mettre sur le théâtre avec un air d'approbation, comme pour

⁸¹ *Études littéraires*, Eurédit, 2009, pp. 85-103.

⁸² José Corti, 1962, p. 271.

exciter les âmes perfides à punir, sous le nom de sottise la candeur des honnêtes gens ⁸³ ».

On le voit, Rousseau se livre au même renversement des rôles que Charles Mauron : les oppresseurs se transforment en opprimés et les opprimés en oppresseurs, les tyrans en victimes et les victimes en tyrans. Il va même plus loin que n'ira Mauron puisqu'il ose affirmer, quelques lignes plus haut, que le théâtre de Molière est « une école de vices et de mauvaises mœurs, plus dangereuse que les livres mêmes où l'on fait profession de les enseigner ».

Les personnages de Molière que Rousseau, comme le fera Mauron, nous présente comme des victimes sont tous des tyrans domestiques qui, pour satisfaire leurs lubies, n'hésitent pas à sacrifier le bonheur de leurs enfants. Je ne vais pas reprendre ici tous les exemples que j'ai cités dans mon article. Un seul suffira pour montrer jusqu'où peut aller la malhonnêteté intellectuelle de Rousseau. De tous les pères moliéresques, Harpagon est certainement le plus odieux, et Rousseau veut bien reconnaître ses défauts. Mais il prétend que la conduite de Cléante est encore plus condamnable que celle de son père : « C'est un grand vice d'être avare et de prêter à usure; mais n'en est-ce pas un plus grand à un fils de voler son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches, et, quand ce père irrité lui donne sa malédiction, de répondre d'un air goguenard qu'il n'a que faire de ses dons ⁸⁴? ».

On le voit, Rousseau, nous présente les faits d'une façon pour le moins tendancieuse. Il trouve tout à fait normal qu'Harpagon maudisse son fils, car celui-ci l'a poussé à bout en lui dérobant sa cassette et en lui faisant « mille insultants reproches ». Notons tout d'abord qu'à proprement parler, Cléante n'a pas « volé » son père : c'est La Flèche qui s'est emparée, à son insu, de la cassette d'Harpagon et Cléante a seulement préféré la garder provisoirement, afin d'avoir une monnaie d'échange pour obtenir de son père qu'il consente à lui laisser Mariane. Rousseau prétend de plus qu'Harpagon maudit son fils parce qu'il l'a volé, oubliant ou feignant d'oublier qu'Harpagon alors n'a pas encore découvert la disparition de sa cassette. Il prétend également que Cléante a accablé son père de « mille insultants reproches ». Mais on peut avoir au contraire le sentiment qu'il a fait preuve de beaucoup de modération. Car, et c'est là où la malhonnêteté de Rousseau est la plus éclatante, il passe complètement sous silence la comédie qu'Harpagon a jouée à son fils à la scène 3 de l'acte IV

⁸³ Rousseau, *Du contrat social, Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine de l'inégalité, Lettre à M. d'Alembert, etc.*, , Garnier, 1962, pp. 148-149.

⁸⁴ *Ibid.*, pp.149-150.

en se déclarant prêt à lui abandonner Mariane afin de l'amener à lui avouer qu'il l'aimait. C'est cette odieuse comédie qui aurait dû susciter l'indignation de Rousseau, plutôt que la plaisanterie bien excusable de Cléante.

J'ai beaucoup expliqué Bossuet que j'admire infiniment en tant qu'écrivain, mais il est d'abord un prédicateur et un apologiste, et, à ce titre, il est une mine d'inepties et d'absurdités pour le polémiste profondément mécréant que je suis. Je ne prendrai ici qu'un seul exemple, celui du *Sermon sur l'impénitence finale*, plus connu sous le nom de *Sermon du mauvais riche*. Il renferme assurément de très belles pages et il dénonce avec une grande vigueur la profonde injustice dont les pauvres sont victimes. Mais on y relève également une contradiction centrale, radicale, fondamentale, phénoménale qui devrait sauter immédiatement aux yeux de tous, et qui pourtant ne me semble pas avoir été décelée par les commentateurs. Bossuet nous explique, en effet, que, si Dieu a donné aux grands la richesse, c'est d'abord et surtout pour qu'ils soient en mesure de venir en aide aux pauvres et s'il leur a donné la félicité, c'est d'abord et surtout pour qu'ils soient dans les meilleures dispositions d'esprit possible pour le faire. Mais il constate en même temps que les choses ne se passent pas du tout comme Dieu avait voulu qu'elles se passent et il ne craint pas de le prendre lui-même à témoin : « Vous les avez faits grands pour servir de pères à vos pauvres; votre providence a pris soin de détourner les maux de dessus leurs têtes, afin qu'ils pensassent à ceux du prochain; vous les avez mis à leur aise et en liberté, afin qu'ils fissent leur affaire du soulagement de vos enfants ; et la grandeur, au contraire, les rend dédaigneux ; leur abondance, secs ; leur félicité, insensibles ⁸⁵ ». Pourtant, selon Bossuet, il n'y a nullement lieu de s'en étonner. La profonde indifférence des riches à la misère des pauvres, qui paraît si scandaleuse, est inscrite dans la nature même des choses. Pour l'expliquer, il n'est nullement besoin de prêter à tous les riches une profonde méchanceté native. Elle est la conséquence directe et inéluctable de leur richesse et de la félicité qu'elle leur procure, nous dit Bossuet avec beaucoup de force : « Je prie que l'on entende cette vérité, oui, la félicité toute seule est capable d'endurcir le cœur de l'homme. L'aise, la joie, l'abondance remplissent l'âme de telle sorte qu'elles en éloignent tout le sentiment de la misère des autres ⁸⁶ ».

Tout cela est bel et bon, mais comment ne pas voir dans ces conditions que le plan social si admirable que Bossuet prête à Dieu, n'avait pas la moindre chance de réussir ? Car, en mettant les riches dans les meilleures conditions

⁸⁵ *Sermon du mauvais riche*, *Op. cit.*, tome IV, p. 209.

⁸⁶ *Ibidem*, tome IV, p. 211.

possibles pour pouvoir secourir les pauvres, Dieu les a mis en même temps dans les meilleures conditions possibles pour n'avoir aucune envie de le faire. Dans le même sermon, Bossuet déploie toutes les ressources d'une éloquence sans pareille, il fait appel aux sortilèges de la rhétorique la plus somptueuse pour nous inviter à admirer le plan merveilleux que, dans sa sagesse infinie la divine Providence a conçu pour subvenir aux besoins des pauvres et il déploie les mêmes ressources, il fait appel aux mêmes sortilèges pour nous démontrer que ce plan était inéluctablement voué à l'échec le plus total. On ne saurait pousser l'illogisme plus loin ; cela n'a pourtant pas empêché Jacques Truchet dans sa thèse sur *La Prédication de Bossuet* de nous inviter à admirer la « logique parfaite » du sermon ⁸⁷.

Mais l'écrivain chez lequel j'ai relevé le plus d'arguments fallacieux, de fautes de raisonnement et de contradictions est de très loin Pascal, j'entends le Pascal des *Pensées*. Pascal est assurément un très grand écrivain, et un très grand esprit dont il serait absurde de vouloir contester le génie. Pourtant, quand il entreprend d'écrire les *Pensées* pour convaincre l'incrédule d'adhérer à la foi chrétienne, il se lance dans une entreprise désespérée et perdue d'avance. Car la foi chrétienne est un tissu d'absurdités et aucun homme, fût-il le plus intelligent que la terre ait jamais portée, fût-il doté du plus haut quotient intellectuel jamais atteint avant lui, aucun homme ne saurait transformer l'absurdité en vérité. On ne peut essayer de démontrer que des sottises ne sont pas des sottises qu'en énonçant d'autres sottises.

D'autres avant moi, bien sûr, ont entrepris de contester l'argumentation de Pascal. Le plus célèbre d'entre eux est assurément Voltaire. Mais si brillantes, si vives, si pertinentes que puissent être les remarques qu'il a faites sur les *Pensées* de Pascal dans la vingt-cinquième des *Lettres philosophiques*, elles n'en restent pas moins très partielles. Voltaire ne s'est nullement livré à une réfutation exhaustive et à une déconstruction systématique de l'apologétique pascalienne. Il aurait pu le faire, n'en doutons pas, mais il était toujours pressé, il avait toujours quelque chose en train. Il s'est donc contenté de critiques ponctuelles, en choisissant de citer quelques courts extraits des *Pensées* pour les commenter brièvement.

Cette critique exhaustive et systématique que Voltaire n'a pas faite, on la trouve dans le livre de Roger-E. Lacombe que j'ai évoqué plus haut. Il est

⁸⁷ « Ce qui fait la force de ce discours célèbre, écrit-il, c'est d'abord la couleur dramatique de certains tableaux [...] C'est aussi la rigueur des raisonnements. Tout s'y enchaîne avec une logique parfaite » (*La Prédication de Bossuet, étude des thèmes*, Éditions du Cerf, Paris, 1960, tome II, p. 198).

malheureusement trop peu connu, même dans le monde universitaire. Je l'ai, quant à moi, beaucoup pratiqué et, comme je l'ai dit, de tous les ouvrages de critique que j'ai lus, c'est celui qui m'a été le plus utile et je l'ai d'ailleurs abondamment cité dans mon livre sur les *Pensées*. Celui-ci pourtant ne fait pas double emploi avec celui de Roger-E. Lacombe. Beaucoup plus resserré, il est davantage centré sur les contradictions essentielles de l'apologétique pascalienne et en fait mieux ressortir, je crois, la profonde et totale incohérence.

Pascal n'ayant pas eu le temps d'achever son livre, resté à l'état de fragments, le premier problème qui se pose au commentateur est d'essayer d'imaginer quel aurait été le plan de l'ouvrage. Certes, à l'occasion d'une conférence qu'il a faite devant ses amis de Port-Royal pour leur présenter son futur ouvrage et dont Filleau de La Chaise nous a laissé une relation, Pascal a ébauché un classement de ses fragments en les regroupant en 27 liasses. Mais ce classement manifestement réalisé assez hâtivement est au total moins satisfaisant que celui opéré par Brunschvicg, qui lui a pris tout son temps, dans sa fameuse édition. Quoi qu'il en soit, il me semble que l'on peut dans les *Pensées* distinguer, avec Roger-E. Lacombe, trois grandes parties ou trois grands moments qu'il résume ainsi : « Pascal veut d'abord troubler profondément l'incrédule en lui peignant la condition de l'homme comme incompréhensible pour sa raison et si misérable que son cœur doit aspirer à y trouver un remède. En lui montrant ensuite que le christianisme explique cette condition et apporte ce remède, il lui donne le respect de cette religion et lui fait désirer qu'elle soit vraie. C'est alors seulement qu'il apporte à l'incrédule ainsi préparé les preuves du christianisme ⁸⁸ ».

Pascal ne doute pas d'avoir accumulé les preuves les plus irrécusables pour acculer l'incrédule à reconnaître la vérité de la foi chrétienne. Mais tous ses arguments sont autant de boomerangs. Toutes ses prétendues preuves ne prouvent jamais que le contraire de ce qu'il prétend prouver. Pascal veut tout d'abord faire prendre conscience à l'incrédule du profond mystère de l'homme, composé incompréhensible de misère et de grandeur afin de le préparer à accepter la seule explication possible de ce mystère, celle qu'apporte la foi chrétienne. Il veut montrer l'impuissance de l'homme à atteindre la vérité, et il y parvient effectivement, mais, en ce faisant, il parvient aussi bien malgré lui à nous expliquer pourquoi et comment l'homme en est réduit à se raccrocher aux fables absurdes que proposent les religions et en particulier la religion chrétienne.

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 35.

Pour convaincre l'incrédule de son incapacité à accéder à la vérité, Pascal invoque d'abord ce qu'il appelle « les puissances trompeuses » et, en premier lieu, cette « maîtresse d'erreur et de fausseté ⁸⁹ » qu'est pour lui l'imagination. Cette puissance de l'imagination, les magistrats et les médecins la connaissent bien et c'est pourquoi, nous dit Pascal, ils portent des vêtements spécialement conçus pour frapper les esprits : « Nos magistrats ont bien connu ce mystère. Leurs robes rouges, leurs hermines dont ils s'emmaillotent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lys, tout cet appareil auguste était fort nécessaire. Et si les médecins n'avaient des soutanes et des mules et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde, qui ne peut résister à cette montre si authentique. S'ils avaient la véritable justice et si les médecins avaient le vrai art de guérir, ils n'auraient que faire de bonnets carrés ».

La remarque de Pascal est assurément tout à fait fondée. Mais il a choisi de prendre seulement l'exemple des magistrats et des médecins, alors que d'autres les dépassent, et de loin, dans l'art de s'habiller d'une façon propre à frapper les imaginations et à inspirer la crainte et le respect. Ceux-là, les sorciers, les mages, et les gourous de toutes sortes, les religieux de tout crin et les talapains de tout poil, Pascal n'en parle pas. Et c'est évidemment parce qu'il aurait dû alors évoquer, et évoquer en priorité, les ministres de la religion dont il prétend établir la vérité. Car, en matière de pompe vestimentaire, l'Église catholique ne craint personne. Comment, en lisant Pascal, ne pas se dire alors que, s'ils avaient eu la vérité, les prêtres, les évêques, les cardinaux et les papes se seraient habillés comme tout le monde ? D'ailleurs, s'ils avaient eu la vérité, celle-ci aurait fait rapidement le tour du monde et se serait imposée partout. Si quelqu'un avait pu la trouver, la vérité n'aurait pas eu besoin de clergé, elle n'aurait pas eu besoin d'Église.

Pascal a encore raison quand il dit que « l'imagination suspend les sens et les fait sentir ». Mais il se garde bien d'évoquer les apparitions et les miracles sans nombre qui ont marqué l'histoire du christianisme, qui semblent pourtant particulièrement propres à étayer cette affirmation. Bien au contraire, il laisse éclater sa colère à l'égard de tous ceux qui mettent en doute la réalité des miracles : « Que je hais ceux qui font les douteux des miracles ! ⁹⁰ » oubliant

⁸⁹ Fragment 78, Je reprends la numérotation de Philippe Sellier (Classiques Garnier, Bordas, 1991).

C'est aussi celle qu'utilise Gérard Ferreyrolles dans son édition du Livre de poche, 2000.

⁹⁰ Fragment 440.

qu'en déclarant que l'imagination suspendait les sens ou les faisait sentir, il leur avait fourni lui-même une excellente raison de le faire.

Avec l'imagination, la coutume constitue, nous dit Pascal, l'autre grande puissance trompeuse qui est à l'origine de la plupart des opinions fausses : « Les impressions de la coutume, des mœurs, du pays, et les autres semblables qui, quoiqu'elles entraînent la plus grande partie des hommes communs qui ne dogmatisent que sur ces vains fondements sont renversées par le moindre souffle des pyrrhoniens ⁹¹ ». Cette fois-ci pourtant Pascal ne craint pas de faire appel aux croyances religieuses pour illustrer son propos : « C'est une chose pitoyable de voir tant de turcs, d'hérétiques, d'infidèles suivre le train de leurs pères par cette seule raison qu'ils ont été prévenus chacun que c'était le meilleur ⁹² ». Mais comment ne pas s'étonner alors que Pascal ne mentionne pas les chrétiens quand la quasi-totalité d'entre eux ne le sont que parce que leurs parents l'étaient ? Il y pense à l'occasion cependant comme le montre un autre fragment : « C'est elle [la coutume] qui fait tant de chrétiens, c'est elle qui fait les Turcs, les païens, les métiers, les soldats ». Il ne peut pourtant s'empêcher de distinguer le cas des chrétiens de celui des Turcs et des païens. S'il dit, en effet, que la coutume fait « *les turcs et les païens* », il n'ose pas dire que la coutume « fait *les chrétiens* » ; il préfère dire qu'elle « fait *tant de chrétiens* ». Mais surtout, ce qu'il juge « pitoyable », quand il s'agit des Turcs et des païens, ne l'est plus du tout à ses yeux lorsqu'il s'agit des chrétiens. Bien au contraire, ce qui est une malédiction pour ceux-là, puisqu'ils sont condamnés à une éternité de souffrances infinies après leur mort, est une bénédiction pour ceux-ci, à qui est promise réservée, une félicité éternelle et infinie, s'ils vivent selon leur foi. Pascal a assurément raison de souligner le rôle primordial que joue la coutume dans les croyances religieuses, mais, ce faisant, il souligne la monstrueuse injustice qui fait que le hasard, en faisant naître les uns dans un pays et dans un milieu chrétiens, leur donne les meilleures chances d'accéder après leur mort à une félicité sans fin, tandis qu'il condamne inexorablement tous les autres au feu éternel. « Plaisante justice qu'une rivière borne ! Vérité au-deçà des Pyrénées, erreur au-delà ⁹³ », s'exclame Pascal en constatant que les lois changent suivant les pays. Mais il en est de la justice divine, telle que la conçoit Pascal, comme de la justice humaine : pour avoir les meilleures chances d'être sauvé, il vaut mieux naître au nord plutôt qu'au sud de la Méditerranée.

⁹¹ Fragment 164.

⁹² Fragment 226.

⁹³ Fragment 94.

Mais l'argument le plus fort de Pascal pour convaincre l'incrédule de son impuissance à atteindre la vérité, c'est ce que, dans le fameux fragment dit des « deux infinis »⁹⁴, il appelle la « disproportion de l'homme ». Celui-ci, perdu entre l'infiniment grand qu'il ne peut embrasser et l'infiniment petit qu'il ne peut sonder, peut seulement « apercevoir quelque apparence du milieu des choses, dans un désespoir éternel de connaître ni leur principe ni leur fin ». L'incrédule ne peut qu'être d'accord avec Pascal sur ce point, tout en se disant que celui-ci aurait beaucoup mieux fait de ne pas invoquer cet argument. Car ce n'est pas à l'incrédule qu'il faut rappeler que l'homme est perdu dans l'univers. Il le sait parfaitement et un tel rappel ne pourrait, s'il en était besoin, que le renforcer dans son incrédulité. C'est aux croyants plutôt, c'est aux chrétiens qu'il faut le rappeler. Car, à l'évidence, les auteurs et tous les personnages de la Bible, Adam et Ève les patriarches Abraham, Isaac, Jacob, Moïse tous les prophètes et le Christ lui-même ignoraient, eux, que l'homme était perdu dans l'univers. Leur univers était tout petit et l'homme en était le centre. Cette « disproportion de l'homme » que Pascal nous peint avec tant d'éloquence se traduit d'une manière particulièrement éclatante dans l'extraordinaire décalage qu'il y a entre l'insurmontable difficulté des questions qui se posent à l'homme et la prodigieuse naïveté, la stupéfiante puérité et l'incroyable infantilisme des réponses que la religion prétend leur apporter. L'impuissance de l'homme à atteindre la vérité, ce n'est pas l'incrédule qui refuse de l'admettre ; c'est Pascal lui-même, puisqu'il croit que l'homme peut la trouver, s'il accepte la révélation chrétienne.

Pascal affirme que l'homme refuse de regarder en face sa condition et que, pour ce faire, il s'abandonne à ce qui appelle le « divertissement », dont relève à ses yeux la totalité des activités humaines à la seule exception de la pratique religieuse, à la condition, bien sûr, qu'elle s'exerce dans un cadre chrétien. Selon lui, nous n'agissons jamais que pour oublier « le malheur naturel de notre condition faible et mortelle et si misérable que rien ne nous peut consoler lorsque nous y pensons de près⁹⁵ ». Mais c'est lui qui refuse de regarder en face notre condition ; c'est lui qui refuse d'admettre que nous ne sortons du néant que pour y retourner sans avoir jamais pu comprendre pourquoi nous en étions sortis. C'est lui qui veut se persuader à tout prix que notre misère n'est qu'apparente, et qu'en réalité, nous sommes promis à une éternité de vie infiniment heureuse, pour peu que nous acceptions de vivre et de mourir dans la foi chrétienne.

⁹⁴ Fragment 230.

⁹⁵ Fragment 168.

Après avoir essayé de faire prendre conscience à l'incrédule du mystère de notre condition, Pascal entend lui fournir la clef de ce mystère. Celle-ci réside dans le péché originel qui explique à la fois notre grandeur et notre misère, celle-là s'expliquant par le souvenir confus de l'état dans lequel nous étions avant la chute et celle-ci étant la conséquence de cette chute, comme le dit Pascal dans le fragment 182 : « Voilà l'état où sont les hommes. Il leur reste quelque instinct impuissant du bonheur de leur première nature et ils sont plongés dans les misères de leur aveuglement et de leur concupiscence qui est devenue leur seconde nature ».

Quoi d'étonnant par conséquent que notre condition nous paraisse profondément anormale, puisqu'en effet, elle n'est pas notre condition normale ? Notre condition normale, c'était celle d'Adam et d'Ève avant la chute. Dieu n'a pas pu nous créer tels que nous sommes actuellement, car, il se serait alors montré profondément injuste : « Il faut que nous naissions coupables ou Dieu serait injuste » dit Pascal à la fin du fragment 237. L'importance de cette formule n'a sans pas été assez soulignée par les commentateurs de Pascal. Mais, la plupart d'entre eux étant croyants, elle ne pouvait que les embarrasser. Car, parmi les erreurs que, dans la bulle *Ex omnibus afflictionibus*, le pape Pie V a condamnées en 1576 chez Baius, il y avait la proposition suivante : « *Deus non potuisset ab initio talem creare hominem qualis nunc nascitur*⁹⁶ ». On le voit, c'est la thèse même de Pascal. Ainsi cette thèse qui est essentielle dans l'apologétique pascalienne, dont on pourrait peut-être même dire qu'elle en est la thèse centrale, cette thèse a été explicitement condamnée par l'Église.

Pour ma part, je serais tout à fait à disposé à admettre que, s'il existait, Dieu aurait été injuste, profondément injuste de nous avoir créés tels sur nous sommes. Mais le péché originel apparaîtrait, lui aussi, profondément, infiniment injuste et Pascal l'admet volontiers : « Il est sans doute qu'il n'y a rien qui choque plus notre raison que de dire que le péché du premier homme ait rendu coupables ceux qui étant si éloignés de cette source, semblent incapables d'y participer. Cet écoulement ne nous paraît pas seulement impossible, il nous semble même très injuste ; car qu'y a-t-il de plus contraire aux règles de notre misérable justice que de damner éternellement un enfant incapable de volonté, pour un péché, où il paraît avoir si peu de part qu'il est commis six mille ans,

⁹⁶ Voir Deznzinger-Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, editio XXXIV, Herder, 1963, p. 434 (proposition 55).

avant qu'il fût en être ? Certainement rien en nous ne heurte plus rudement que cette doctrine ⁹⁷ ».

Pascal reconnaît donc qu' « il n'y a rien qui choque plus notre raison » que le péché originel. Mais, ce faisant, il se contredit lui-même puisqu'il affirme par ailleurs que, si la foi dépasse la raison, elle ne saurait s'y opposer : « Si on soumet tout à la raison, notre religion n'aura rien de mystérieux et de surnaturel. Si on choque les principes de la raison, notre religion sera absurde et ridicule ⁹⁸ ». Mais qu'importe ! quelques problèmes qu'il puisse poser, quelques difficultés qu'il puisse soulever, sans le péché originel notre condition demeure radicalement et totalement incompréhensible : « sans ce mystère le plus incompréhensible de tous, nous sommes incompréhensibles à nous-mêmes. Le nœud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abyme ; de sorte que l'homme est plus inconcevable sans ce mystère que ce mystère n'est inconvenable à l'homme ⁹⁹ ».

Ce raisonnement est évidemment bien étrange et Voltaire n'a pas manqué de le remarquer dans la vingt-cinquième des *Lettres philosophiques* : « Est-ce raisonner que de dire : l'homme est inconcevable sans ce mystère inconcevable ? » Et il a formulé l'objection de manière plus précise dans les éditions ultérieures et notamment celle de Genève en 1742 : « Une chose que je ne connais pas ne servira certainement pas à m'en faire connaître une autre. Si dans l'obscurité je me mets un bandeau sur les yeux, pourrais-je mieux voir ? ¹⁰⁰ ». Mais c'est Ernest Havet qui a su trouver la meilleure formule, la plus lumineuse et la plus décisive : « Un fait incompréhensible est encore un fait ; une explication incompréhensible n'est plus du tout une explication ¹⁰¹ ».

Mais on peut encore aller plus loin dans la critique, comme j'ai tenté de faire. En prétendant expliquer l'incompressible injustice de notre condition par l'incompréhensible injustice du péché originel, Pascal ne fait assurément que déplacer le problème et reculer pour mieux sauter. Certes, pour lui, l'injustice du péché originel n'est qu'apparente : il n'est contraire qu'à notre « misérable justice » qui n'est pas celle de Dieu, que nous ne saurions comprendre. Mais, si l'injustice du péché originel n'est qu'apparente, pourquoi n'en serait-il pas de même de celle de notre condition ? Si notre « misérable justice » nous trompe en

⁹⁷ Fragment 164.

⁹⁸ Fragment 204.

⁹⁹ Fragment 154.

¹⁰⁰ *Lettres philosophiques*, édition critique de Gustave Lanson revue par André Rousseau, Société des textes français modernes, Didier, 1964, tome II, p. 187.

¹⁰¹ *Pensées de Pascal*, édition de Ernest Havet, Delagrave, 1894, p. 229, note. 1.

nous faisant croire que le péché originel est injuste, pourquoi ne nous tromperait-elle pas d'abord en nous faisant croire à l'injustice de notre condition ? De plus, si le péché originel n'est injuste qu'aux yeux de notre « misérable justice », et ne l'est pas aux yeux de la justice de Dieu qui seule est la véritable justice, pourquoi diable s'est-il cru obligé d'envoyer aux hommes un rédempteur en la personne de Jésus-Christ ? S'il l'a fait, c'est bien parce qu'il avait le sentiment que le sort des hommes était injuste et que cela ne pouvait plus durer. Dieu a fini par comprendre ce que les hommes eux avaient tout de suite compris et a dû se rallier bien tardivement à notre « misérable justice ».

Après avoir essayé de montrer que la religion chrétienne, et elle seule, était capable de résoudre l'énigme que l'homme est pour l'homme, Pascal entreprend, dans la dernière partie des *Pensées*, de démontrer qu'elle est vraie. Le fragment 182 nous offre une prosopopée de la Sagesse de Dieu qui s'adresse directement à l'incrédule en lui disant : « Je n'entends pas que vous soumettiez votre créance à moi, sans raison et ne prétends pas vous assujettir avec tyrannie [...] J'entends vous faire voir clairement par des preuves convaincantes, des marques divines en moi, qui vous convainquent de ce que je suis et m'attirent autorité par des merveilles et des preuves que vous ne puissiez refuser » ? Pascal prétend s'appuyer sur des faits, sur des faits historiques et dont la véracité est, selon lui, établie de la manière la plus indubitable. On s'attendrait donc à qu'il s'appuyât sur des sources et des documents dont le caractère historique ne saurait faire aucun doute. Or il ne s'appuie que sur un livre, la Bible, qu'il est bien difficile de ne pas regarder comme très largement légendaire. Mais Pascal ne doute à aucun instant du caractère historique des épisodes de la Bible les plus évidemment légendaires comme celui du Déluge.

Parmi tous les livres de La Bible Pascal accorde une importance tout à fait primordiale à ceux des prophètes. « La plus grande des preuves de Jésus-Christ sont les prophéties ¹⁰² », écrit-il, affirmant que la venue du Christ n'a cessé d'être annoncée par les prophètes depuis le commencement du monde. Sur ce point précis, je n'ai guère fait dans mon livre que redire ce que d'autres avaient déjà dit et notamment Roger-E. Lacombe qui a réduit à néant les arguments de Pascal. Il a montré notamment que la distinction que Pascal établit entre le sens littéral et le sens figuré des prophéties n'était aucunement fondée. Je me suis donc surtout attaché quant à moi, à la façon dont Pascal prétend expliquer et justifier le double sens des prophéties.

¹⁰² Fragment 368.

« On n'entend rien aux ouvrages de Dieu si on ne prend pour principe qu'il a voulu aveugler les uns et éclaircir les autres » affirme Pascal dans le fragment 264. Passons sur le fait qu'il se comporte ici comme se comportent tous les théologiens qui ne cessent d'affirmer que les desseins de Dieu sont impénétrables, mais sont persuadés d'être eux parfaitement capables de les comprendre et ne cessent de vouloir nous les expliquer en gros et en détail. Je m'étonne, en revanche, qu'étant censé avoir envoyé le Christ sur la terre pour sauver tous les hommes, Dieu pourtant, selon Pascal, distingue entre ceux qui méritent de l'être et eux qui ne le méritent pas. Il fait donc en sorte que seuls ceux qui le méritent puissent être sauvés : « Il y a assez de clarté pour éclairer les élus et d'obscurité pour les humilier. Il y a assez d'obscurité pour aveugler les réprouvés et assez de clarté pour les condamner et les rendre inexcusables ¹⁰³ ».

Tout cela est bien étrange. En distinguant « les élus » et « les réprouvés », Pascal nous montre que le choix est fait d'avance. Il nous explique que Dieu a voulu éclairer ceux qui méritaient de l'être et laisser les autres dans leur aveuglement. Mais ceux qui méritent d'être éclairés n'ont pas besoin de l'être, puisqu'ils sont « élus », et ceux qui ne le méritent pas, ne peuvent de toute façon pas l'être, puisqu'ils sont « réprouvés ». Si Dieu sonde les reins et les cœurs, et il est censé le faire sans le moindre risque d'erreur, il discerne infailliblement ceux qui méritent d'être sauvés et ceux qui ne le méritent pas. On se demande donc bien pourquoi il a cru devoir imaginer une méthode tordue pour pouvoir les distinguer. Il a envoyé le Christ sur la terre pour sauver tous les hommes ou, plus précisément, pour offrir à tous les hommes une chance d'être sauvés à la condition de bien vouloir la saisir. Mais ceux qui acceptent de la saisir sont ceux qui de toute façon méritaient d'être sauvés et ceux qui ne l'acceptent pas sont ceux qui ne méritaient pas de l'être. La grande opération montée par Dieu pour la Rédemption du genre humain était donc parfaitement inutile.

Au total, peu de livres sans doute sont aussi accablants pour la foi chrétienne que celui que Pascal a écrit pour la défendre. Pour convaincre l'incrédule, Pascal lui dépeint la condition de l'homme comme irrémédiablement misérable, profondément injuste et donc absolument incompréhensible. Il prétend lui démontrer ensuite que seule la religion chrétienne peut expliquer le mystère de sa condition et enfin lui prouver qu'elle est vraie. Mais il n'est convaincant que dans la première partie des *Pensées* parce qu'il y dit des choses dont l'incrédule est déjà convaincu. Et il est même si convaincant que, croyant préparer l'incrédule à admettre les arguments qu'il va lui présenter pour lui prouver que la

¹⁰³ Fragment 268.

religion chrétienne répond à toutes ses interrogations et que des arguments historiques irrécusables en établissant la vérité de façon incontestable, il ne peut que le convaincre encore un peu plus, car il en est déjà convaincu, qu'il n'a aucune chance d'y parvenir. Tout ce que dit Pascal sur la condition de l'homme perdu dans l'univers, incapable de se situer dans le temps comme dans l'espace, ne peut non seulement que confirmer l'incrédule dans la conviction qu'il a de l'impossibilité d'avoir jamais le moindre commencement de réponse aux questions qu'il ne cesse de se poser, mais encore que lui faire ressentir davantage le caractère nécessairement absurde et anachronique de ce qu'il s'apprête à lui dire.

Pascal nous dit qu'il y a un mystère de l'homme constitué d'un incompréhensible mélange de grandeur et de misère, mais il y a aussi un mystère de Pascal chez qui cohabitent un très grand savant qui est au fait de toutes les découvertes de son temps et qui pressent qu'elles en annoncent beaucoup d'autres, et une grenouille de bénitier dont la crédulité obtuse lui fait avaler sans sourciller les fables les plus absurdes et les plus anachroniques. Il sait que l'invention de la lunette astronomique a permis de découvrir une multitude de nouvelles étoiles et il pressent que la science future permettra d'en découvrir un nombre infiniment plus grand ; il sait que l'invention du microscope a permis de voir que les cirons avaient une tête et des pattes, et il pressent que les siècles à venir permettront de découvrir dans la matière des éléments toujours plus petits. Mais ce grand savant croit dur comme fer à des fables inventées par des hommes qui ignoraient tout de la cosmologie. Pour eux l'univers se réduisait à la terre dont ils ne connaissaient qu'une toute partie. Celle-ci était plate et surmontée par une grande coupole à laquelle étaient suspendus un gros luminaire pour éclairer pendant le jour, un petit pour éclairer pendant la nuit et quantité de petits lumignons pour égayer l'obscurité. Cette coupole était percée d'innombrables petits trous par lesquels s'écoulaient périodiquement les « eaux d'en haut ». Il nous dit que notre vie est « absorbée dans l'éternité précédant et suivant ¹⁰⁴ », mais il croit que le monde a été créé il y a six mille ans. Il ne doute pas de la longévité des patriarches qui ont tous vécu entre six cents et neuf cents ans, de sorte qu'il n'y a qu'un petit nombre de générations entre Adam et Moïse ce qui rend « les deux choses les plus mémorables qui se soient jamais imaginées, savoir la Création et le Déluge, si proches qu'on y touche ¹⁰⁵ ». Ce que

¹⁰⁴ Fragment 102.

¹⁰⁵ Fragment 324.

Pascal montre admirablement, mais bien malgré lui, c'est le caractère historique, humain, et même infantile de la religion qu'il prétend éternelle et divine.

III

Après avoir pratiqué l'explication de textes pendant des années dans le seul but de mieux faire comprendre ce que les auteurs avaient voulu dire et comment ils s'y étaient pris pour le dire le mieux possible, je m'en suis servi contre tous les escrocs, tous les faussaires, tous les trafiquants de textes qui prétendaient leur faire dire ce que leurs auteurs n'avaient jamais songé à dire, voir tout le contraire de ce qu'ils avaient voulu dire. Celui qui veut faire dire un auteur autre chose que ce que celui-ci a voulu dire et qu'il a effectivement dit, est sans cesse obligé de tricher avec le texte et l'on peut sans cesse le prendre la main dans le sac. Il est souvent obligé d'isoler un vers, une phrase ou une formule qui ne peuvent servir son interprétation qu'à la condition de ne tenir aucun compte du contexte dans lequel ils se trouvent. Il suffit alors de les replacer dans leur contexte et bien souvent de prolonger seulement très légèrement ou de faire commencer un tout petit plus haut la citation qu'il fait pour faire apparaître la tricherie. Il est aussi continuellement obligé de passer sous silence tous les passages d'une œuvre qui contredisent son interprétation. Il est donc aisé, si l'on connaît bien l'œuvre en question et *a fortiori* si on la sait par cœur, de le prendre en flagrant délit d'ignorance ou de malhonnêteté.

Mon premier livre de critique, *Assez décodé !*¹⁰⁶ prenait pour cibles des universitaires inconnus du grand public, mais que le caractère hautement

¹⁰⁶ Éditions Roblot, 1978 ; nouvelle édition, Eurédit, 2205.

comique de leurs élucubrations rendait bien dignes d'être connus. Le premier chapitre intitulé « Phallus farfelus » était consacré à quelques spécimens particulièrement saugrenus de délire phallomane relevés dans diverses revues universitaires. Il portait en épigraphe une phrase de M. François Rastier, qui, à elle seule, devrait valoir à son auteur de passer à la postérité : « L'isotopie métaphorique / phallus / : / parapluie / est plus forte que l'isotopie / phallus / : / bâton / car, outre le sème oblongité, elle comporte le sème expansivité ¹⁰⁷ ». M. Rastier, qui a emprunté à Freud cette forte pensée, prétend que l'« expansivité » du parapluie, propriété que ne possède pas le bâton, confère au premier une plus grande ressemblance avec le phallus. C'est à croire que M. Rastier, comme Freud avant lui, n'a jamais ouvert son parapluie. À la différence du phallus qui doit son « oblongité » à son « expansivité », l'« expansivité » du parapluie lui fait totalement perdre son « oblongité ». Même lorsque l'on est atteint de phallucination, comme le sont les freudiens, et porté à voir des phallus partout, il est vraiment difficile de trouver qu'un parapluie ouvert ressemble à un phallus. En admettant, ce dont je doute fort, qu'une femme ait jamais eu l'idée d'introduire un parapluie dans son vagin, elle n'a certainement pas essayé de le faire avec un parapluie ouvert. J'ajoute que le jargon (« isotopie métaphorique », « sème ») et les traits obliques destinés à lui donner une apparence de scientificité et à la faire passer pour sorte de théorème contribuent à rendre la phrase de M. Rastier encore plus grotesque.

Le premier des phallus farfelus que j'ai examiné a été découvert par M. Philippe Lejeune dans *À la recherche du temps perdu* ¹⁰⁸. Ce phallus n'est autre que le clocher de l'église de Combray que Proust nous décrit dans « Du côté de chez Swann ». Je ne reprendrai pas ici tous les arguments que M. Lejeune a allégués pour essayer d'étayer sa thèse ni toutes les objections que j'ai soulevées contre elle, sans la moindre peine, je l'avoue. Je me contenterai d'évoquer les deux principales citations de Proust sur lesquelles M. Lejeune prétend s'appuyer. Voici la première : « On avait devant soi le clocher qui, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel bleu ¹⁰⁹ ». De cette phrase, M. Lejeune ne retient que la « brioche bénie », en laquelle il nous invite à voir « une pâtisserie dévote et sexuelle qui est comme le correspondant masculin de la madeleine ». Il s'abstient soigneusement de citer

¹⁰⁷ François Rastier, « Systématique des isotopies », *Essais de sémiotique poétique* publiés par A. J. Greimas, Larousse, 1972, p. 89.

¹⁰⁸ « Écriture et sexualité », revue *Europe*, février-mars 1971, pp. 113-143.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 125.

le début de la phrase qui nous révèle l'origine de cette image et rend inutile l'hypothèse ridicule du fantasme phallique : « Quand après la messe, on entrerait dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse que d'habitude parce que nos cousins avaient profité du beau temps pour venir de Thibery déjeuner avec nous ». On se demande de plus pourquoi M. Lejeune s'intéresse seulement à la « brioche bénie » et passe totalement sous silence les « écailles » et la « pointe aiguë ». Sans doute s'est-il rendu compte que le fonctionnement d'un phallus muni d'écailles risquerait de s'avérer bien malaisé et que sa pointe aiguë ne manquerait pas de causer de graves dommages aux partenaires du malheureux possesseur d'un phallus si mal conçu.

Mais M. Lejeune dispose d'un autre argument, qui paraît lui sans appel, à savoir que le clocher de Combray éjacule : « L'image la plus vigoureuse est celle où Proust peint le clocher en train de se livrer à son activité organique qui est de sonner l'heure. L'ébranlement sonore fait que le clocher lâche, à intervalles réguliers, des volées de corbeaux. La sonnerie des cloches, située dans la partie supérieure du clocher, est ainsi rapprochée de l'orgasme et de l'éjaculation ¹¹⁰ ». C'est, on l'avouera, une éjaculation bien étrange.

C'est dans *Madame Bovary* que Michel Picard, quant à lui, est allé à la pêche au phallus et elle a été fructueuse : « Mère phallique malgré elle, Emma va passer son temps à offrir aux hommes qu'elle rencontre, outre ses illusions à partager, des cravaches, des jambes de bois ou des porte-cigares ¹¹¹ ». À en croire M. Michel Picard, Emma serait donc sans cesse en train de parcourir les rues de Yonville avec sous les bras des cravaches et des jambes de bois et dans ses poches des porte-cigares qu'elle offrirait à tous les passants mâles.

Mais la découverte la plus précieuse est sans doute celle qu'a faite M. Pierre Caminade, ¹¹² en abandonnant, il est vrai, le sème « oblongité » pour le sème « semi-circularité ». On sait désormais grâce à lui que la « faucille d'or » que contemple Ruth à la fin de « Booz endormi » est en réalité un phallus. Voilà assurément une variété de phallus singulièrement rare, le phallus poétique.

Dans le chapitre intitulé « Que se passait-il aux Feuillantines ? », je me suis gaussé des élucubrations lubriques inspirées à Mme Anne Ubersfeld par la lecture du poème de Victor Hugo « Aux Feuillantines » ¹¹³. Elle a totalement renouvelé l'interprétation de ce poème apparemment si innocent et si limpide. Selon elle, les trois enfants, ayant découvert dans un coin une vieille Bible, ont

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ « La prodigalité d'Emma Bovary », revue *Littérature*, mai 1973, p. 91.

¹¹² *Image et métaphore*, Collection Études supérieures, Bordas, 1970.

¹¹³ Revue *Romantisme*, n° 6, Armand Colin, 1973.

compris en la lisant qu'il était grand temps d'abandonner leurs jeux puérils pour se livrer à une pratique autrement intéressante et enrichissante, celle des jeux érotiques.

Dans un autre chapitre intitulé « Un vers solitaire très sollicité », j'ai examiné un certain nombre d'exégèses du célèbre monostique d'Apollinaire, « Chantre ». Une fois que l'on a indiqué que ce vers unique évoquait une trompette marine, instrument de musique à une corde autrefois utilisé dans les équipages de la flotte, on a tout quasiment dit. Il ne manque pourtant pas de commentateurs que « Chantre » fait entrer en transe, la palme de l'exaltation revenant sans doute à André Rouveyre : « Voilà, écrit-il, de ces incomparables et magnifiques étincelles qui comblent notre étonnement, qui bouleversent notre entendement ¹¹⁴ ». Mais la découverte la plus inattendue à propos de « Chantre » a été faite par M. Georges Zayed ¹¹⁵ qui, muni d'un équipement de plongée sous-marine, n'a pas craint d'affronter les profondeurs de l'océan atlantique. Il a pu ainsi constater que « l'unique cordeau » était, en réalité, un câble sous-marin, téléphonique ou télégraphique (il n'a pas pu se prononcer sur ce point, car distinguer un câble téléphonique d'un câble télégraphique au fond de l'océan n'est pas chose aisée) qui permettait à Apollinaire de continuer à communiquer avec Annie Playden partie s'installer aux États-Unis.

Enfin dans le chapitre intitulé « Sur le sonnet d'un sot les sornettes des doctes », je me suis intéressé aux interprétations que Mme Josette Rey-Debove ¹¹⁶, d'une part, et M. Jacques-Henri Péricier ¹¹⁷, d'autre part, avaient cru pouvoir donner du sonnet de Trissotin dans *Les Femmes savantes*. Ils ont l'un et l'autre découvert que ce sonnet que Molière a emprunté à l'abbé Cotin à cause de son insignifiance qui n'empêche pas Philaminte, Armande et Bélise de s'extasier sottement sur son inépuisable richesse, avait, en réalité, un sens caché, et, qui plus est, érotique.

Dans *Assez décodé !* je n'avais pris pour cibles que des décodeurs de seconde zone, inconnus du grand public, égratignant seulement en passant le pape de la « nouvelle critique », la grand barbacole de la nouvelle école, Roland Barthes. J'ai donc décidé de reprendre le flambeau allumé par Raymond Picard qui avait été le premier à dénoncer l'infinie ineptie du *Sur Racine* dans *Nouvelle*

¹¹⁴ *Amour et Poésie d'Apollinaire*, Seuil, 1955, p. 81.

¹¹⁵ « Le monostique d'Apollinaire. Annie est-elle au bout de l'unique cordeau ? », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1970.

¹¹⁶ « L'orgie langagière », revue *Poétique*, n° 12, octobre-décembre 1972.

¹¹⁷ « Équivoques moliéresques : le sonnet de Trissotin », *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1973.

*critique ou nouvelle imposture*¹¹⁸. Si pertinent qu'il fût, son pamphlet, qui reprenait un article publié dans la *Revue des Sciences humaines*, en y ajoutant une étude consacrée au livre intitulé *Genèse de l'œuvre poétique*¹¹⁹, parfaitement inepte lui aussi, de Jean-Paul Weber, n'avait fait que relever quelques-unes des innombrables sornettes du livre, sans se livrer à une réfutation systématique et aussi exhaustive que possible de ce monceau de sottises. Raymond Picard en était lui-même parfaitement conscient et il m'avait confié avoir l'intention de revenir sur le sujet. La mort l'en ayant malheureusement empêché, j'ai essayé de faire ce qu'il n'a pas pu faire.

J'ai donc décidé de consacrer ma thèse de doctorat d'État à un examen systématique de *Sur Racine*. C'était certes ! un sujet de thèse assez insolite. Comme l'indique l'étymologie, une thèse doit « poser » quelque chose, elle doit apporter sa pierre à l'édifice de la critique universitaire. Ma thèse à moi pouvait donner l'impression que je m'employais surtout à jeter des pierres sur le malheureux Roland Barthes. Mais, comme l'ont bien compris les membres du jury, mon travail était un *Pour Racine* tout autant qu'un *Contre Barthes*. Pour démontrer la fausseté et l'absurdité des interprétations de Roland Barthes, j'ai dû, en effet, constamment me livrer à de petites explications des textes sur lesquelles il prétendait s'appuyer. En réfutant Roland Barthes, j'ai été amené à éclairer un petit mieux les intentions et les choix de Racine.

C'est très logiquement que le *Sur Racine*¹²⁰ est devenu très rapidement le livre phare de la « nouvelle critique ». Car jamais sans doute un ouvrage de critique n'avait en aussi peu de pages accumulé une telle quantité d'erreurs grossières, de contresens, d'interprétations arbitraires ou absurdes, et de continuelles contradictions. Jamais sans doute un livre consacré à un grand auteur n'avait témoigné d'une aussi totale inintelligence de son œuvre.

Roland Barthes est d'abord un lecteur bien peu attentif, dont témoignent de nombreuses erreurs. En voici un bref échantillon. La première concerne *Andromaque* :

« Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir si loin préparer son trépas,

¹¹⁸ Jean-Jacques Pauvert, collection Libertés, 1965.

¹¹⁹ Collection Bibliothèque des idées, Gallimard, 1961.

¹²⁰ Éditions du Seuil, 1963.

dit Oreste en parlant d'Hermione ¹²¹ », déclare Roland Barthes. Or ce sont des vers que prononce Hermione en parlant de Pyrrhus dans le célèbre monologue sur lequel s'ouvre l'acte V. Mais il n'est guère étonnant que Roland Barthes préfère oublier ce monologue. L'image si émouvante qu'Hermione nous y donne d'elle-même est, en effet, en totale contradiction avec celle, empruntée à Charles Mauron et bien peu émouvante, que Roland Barthes se fait d'elle.

Voici une autre erreur qui concerne Néron : « Le héros tragique ne peut pas dormir (sauf s'il est monstre, comme Néron, d'un mauvais sommeil) ¹²² » écrit Roland Barthes. Il s'est évidemment fié aux premiers vers de la pièce quand Albine dit à Agrippine :

Quoi ? tandis que Néron s'abandonne au sommeil
Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?

Mais, dès la scène suivante, Burrhus sort de chez Néron et apprend à Agrippine qu'il ne dort pas du tout : il est en train de recevoir les deux consuls. Et, à la scène 2 de l'acte II, Néron confiera à Narcisse qu'il n'a pas fermé l'œil de la nuit.

Bérénice semble être une des pièces, voire la pièce de Racine que Roland Barthes connaît le moins. Il avait, en effet, intérêt à ne la lire que d'un œil très distrait, puisqu'il avait décidé, et c'était assurément un excellent moyen de renouveler profondément son interprétation, que Titus n'était pas le moins du monde amoureux de Bérénice et n'avait qu'une envie, la renvoyer au plus vite dans son pays. « On comprend combien la symétrie du *invitus invitam* antique est ici trompeuse ¹²³ », ose-t-il écrire. Mais Racine, lui, ne l'avait certainement pas compris, lui qui commence sa préface en citant la phrase de Suétone où se trouve cette formule.

Relevons tout d'abord une erreur relativement mineure : « Nous ne connaissons, dit Roland Barthes, l'Éros de Titus que par son allusion aux “belles mains” de Bérénice ¹²⁴ ». Or ce n'est pas Titus qui évoque les « belles mains » de Bérénice : c'est Paulin.

Selon Roland Barthes l'amour qu'Antiochus éprouve pour Bérénice relèverait de ce qu'il appelle « l'Éros sororal », un amour né dans l'enfance et qui a mûri lentement et paisiblement. Au contraire, l'amour de Bérénice pour Titus (Roland Barthes, redisons-le, ne croit pas à celui de Titus) relèverait de ce

¹²¹ « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Seuil, 1964, p.195.

¹²² *Sur Racine*, p. 18.

¹²³ *Ibid.*, p. 95.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 94, note 2.

qu'il appelle « l'Éros-Événement », c'est-à-dire, pour parler comme tout le monde, du coup de foudre. L'amour qu'Antiochus éprouve pour Bérénice serait donc beaucoup plus ancien que celui de Bérénice pour Titus. Mais il n'en est rien : Antiochus ne connaît pas Bérénice depuis l'enfance. En réalité, il ne l'a connue, et en est aussitôt tombé amoureux, que très peu de temps avant que Titus n'arrive en Judée. Quand ils évoquent la durée de leurs amours, tous les deux parlent de cinq ans.

Dans le chapitre « La "scène" érotique », Roland Barthes affirme que les amoureux raciniens revivent sans cesse la scène de la naissance de leur amour, et cite notamment l'exemple de Bérénice qui « revoit avec un trouble amoureux l'apothéose de Titus ¹²⁵ ». On est d'abord interloqué : comment Titus aurait-il pu bénéficier de l'apothéose, puisque l'on ne peut y prétendre qu'à la condition d'être mort ? Mais, un peu plus bas dans la même page, on découvre que « l'apothéose de Titus » est devenue « le triomphe de Titus ». À l'évidence la scène à laquelle pense Roland Barthes est celle qu'évoque Bérénice devant Phénice à la fin de l'acte I :

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?

Mais cette scène est, en réalité, celle de l'apothéose de Vespasien, cérémonie qui constitue le couronnement et la fin du deuil officiel. Cette scène ne peut être pour Bérénice celle de la naissance de son amour puisqu'elle a eu lieu la nuit précédente et que son amour est né il y a cinq ans. Et, quand bien même Bérénice aurait évoqué la scène du triomphe de Titus, celle-ci non plus n'aurait pas été celle de la naissance de son amour. Si Bérénice a accompagné Titus lorsqu'il est rentré à Rome et a donc dû assister à son triomphe, c'est parce qu'elle était tombée amoureuse de lui comme lui était tombé amoureux d'elle en dépit de ce qu'affirme Roland Barthes.

Roland Barthes semble continuellement ignorer le contexte des citations, généralement très courtes, sur lesquelles il prétend s'appuyer. Pour montrer qu'elles ne sauraient en rien servir à étayer son interprétation et même, très fréquemment, qu'elles la contredisent, il suffit donc le plus souvent de les replacer dans leur contexte et de citer les vers qui précèdent ou qui suivent. Et parfois un seul vers suffit.

Roland Barthes affirme ainsi, et cette affirmation a assurément de quoi surprendre, que, pour le personnage racinien, « l'apparition quotidienne de

¹²⁵ *Ibid.*, p. 29.

l'astre [le soleil] est une blessure infligée au milieu naturel de la Nuit ¹²⁶ ». Mais il croit avoir de bonnes raisons pour soutenir une thèse aussi étrange, et il nous livre en note les deux citations qui, selon lui, suffisent à l'établir :

« Ô toi, Soleil, ô toi qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde ! (*Théb.* I, 1)-

Ce n'est pas pour rien que Racine écrivait d'Uzès (en 1662) :
Et nous avons des nuits plus belles que vos jours. »

Mais, faute de nous de nous éclairer sur le personnage racinien, Roland Barthes nous donne là deux exemples particulièrement remarquables de citations tronquées. Si tous les matins, en se levant, Jocaste s'était approchée de sa fenêtre à reculons, avait ouvert très lentement ses volets en fermant les yeux, et s'était exclamée :

Ô toi, Soleil, ô toi qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde !

on serait sans doute en droit de se demander si elle n'a pas effectivement un problème avec l'astre du jour et de se dire qu'elle devrait consulter un psychiatre. Mais c'est la première fois, et ce sera aussi la dernière qu'elle apostrophe de la sorte le soleil. Car ce qu'elle salue ainsi, ce n'est pas du tout « l'apparition quotidienne de l'astre ». Car, elle ne le sait que trop, le jour qui se lève sera pour elle et pour ses fils, comme il le sera aussi pour Ménécée, Antigone, Hémon et Créon, le jour le moins quotidien qui soit puisqu'il sera le dernier. Elle a prononcé un peu plus haut deux vers très célèbres et qui, eux, peuvent justement servir à définir la situation du personnage tragique racinien au début de pièce :

Nous voici donc, hélas, à ce jour détestable
Dont la seule frayeur me rendait misérable ¹²⁷.

Mais ils ont, semble-t-il, échappé à l'attention de Ronald Barthes, à moins qu'il n'ait préféré les oublier.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁷ *La Thébaidé*, acte I, scène 1, vers 19-20

La seconde citation invoquée par Roland Barthes est peut-être encore plus révélatrice de ce profond mépris du contexte. Le vers qu'il cite est, en effet, le dernier d'une strophe dont on ne saurait l'isoler :

Enfin, lorsque la nuit a déployé ses voiles,
La lune, au visage changeant,
Paraît sur un trône d'argent,
Et tient cercle avec les étoiles,
Le ciel est toujours clair tant que dure son cours,
Et nous avons des nuits plus belles que vos jours ¹²⁸.

On le voit, replacé dans son contexte, le vers que cite Roland Barthes dit tout juste le contraire de ce qu'il prétend lui faire dire. Ce que dit Racine, avec évidemment beaucoup d'exagération, c'est qu'illuminée par la lune, la nuit à Uzès est plus claire que le jour à Paris. Avec cette citation si malencontreuse Roland Barthes s'est donc véritablement tiré une balle dans le pied.

Mais, avec celle que se permet Lucien Goldmann quand, voulant prouver qu'Hippolyte est essentiellement un « être de fuite », il prétend s'appuyer sur la deuxième scène de *Phèdre* et que je commenterai plus loin, la citation tronquée la plus extraordinaire de toutes celles de la nouvelle critique est sans doute, celle à laquelle se livre Roland Barthes quand il évoque dans *Iphigénie*, le récit d'Ériphile qui raconte à Doris dans quelles circonstances elle est tombée amoureuse d'Achille. Rappelons d'abord ce récit :

Rappellerai-je encor le souvenir affreux
Du jour qui dans les fers nous jeta toutes deux ?
Dans les cruelles mains par qui je fus ravie
Je demeurai longtemps sans lumière et sans vie.
Enfin mes tristes yeux cherchèrent la clarté ;
Et, me voyant presser d'un bras ensanglanté,
Je frémissais, Doris, et d'un vainqueur sauvage
Craignais de rencontrer l'effroyable visage.
J'entrai dans son vaisseau, détestant sa fureur,
Et toujours détournant ma vue avec horreur.
Je le vis : son aspect n'avait rien de farouche ;
Je sentis le reproche expirer dans ma bouche ;

¹²⁸ *Lettres d'Uzès*, texte établi, présenté et annoté par Jean Dubu, Lacour, 1991, p. 32.

Je sentis contre moi mon cœur se déclarer ;
J'oubliai ma colère et ne sus que pleurer.
Je me laissai conduire à cet aimable guide ¹²⁹.

Pour Roland Barthes, Ériphile est tombée immédiatement amoureuse d'Achille à la seule vue de son bras ensanglanté. Dans ce récit, écrit-il « la précieuse imagination » d'Ériphile s'emploie « à débarrasser la figure du héros aimé de ses éléments érotiquement inutiles ; d'Achille, elle ne rappelle (sans cesse) que ce bras sanglant qui l'a possédée, et dont la nature phallique est, je suppose, suffisamment évidente ¹³⁰ ». Ainsi la seule vue du bras ensanglanté d'Achille, dans lequel elle a au premier coup d'œil reconnu un phallus, aurait aussitôt rendu Ériphile follement amoureuse de lui. Cela semble quelque peu difficile à admettre, et, pour ma part, je doute fort qu'aucune femme ne soit jamais tombée amoureuse d'un homme à la seule vue de son pénis. De plus Roland Barthes considère manifestement que la valeur phallique du bras d'Achille est puissamment renforcée par le fait qu'il est ensanglanté. Pourtant, me semble-t-il, le phallus ensanglanté doit être une denrée assez rare. On ne peut guère la rencontrer, en dehors des scènes de carnage, que lorsqu'une femme a ses règles, mais, dans ce cas, les hommes d'ordinaire préfèrent s'abstenir.

À l'appui de son interprétation Roland Barthes cite d'abord en note deux vers qu'Ériphile a prononcés un peu plus haut :

Cet Achille, l'auteur de mes maux et des miens,
Dont la sanglante main m'enleva prisonnière ¹³¹.

Du récit d'Ériphile, il ne cite ensuite que les six vers suivants :

Dans les cruelles mains par qui je fus ravie
Je demeurai longtemps sans lumière et sans vie.
Enfin mes tristes yeux cherchèrent la clarté ;
Et me voyant presser d'un bras ensanglanté,
Je frémissais, Doris, et d'un vainqueur sauvage
Craignais de rencontrer l'effroyable visage.

¹²⁹ *Iphigénie*, acte II, scène 1, vers 487-501.

¹³⁰ *Sur Racine*, p. 34.

¹³¹ Acte II, scène 1, vers 472-473.

Roland Barthes affirme qu'Ériphile « débarrasse » l'image d'Achille de tout ce qui n'est pas le bras « phallique ». Mais ce n'est pas « la précieuse imagination » d'Ériphile qui se livre à cette opération, c'est la prodigieuse inattention de Roland Barthes ; ce n'est pas Ériphile qui est obnubilée par le bras phallique et ne voit plus que lui ; c'est Roland Barthes qui, comme cela lui arrive souvent, est victime d'une phallucination. C'est son imagination phallucinogène qui lui fait voir un phallus dans le bras d'Achille. Et aussitôt il ne voit plus que lui ; il oublie tout le reste. Ériphile, elle, en a assez vu, elle en a trop vu. Elle n'a aucune envie d'en voir davantage et de découvrir le « sauvage » individu auquel appartient ce bras. Elle frémit, elle détourne les yeux « avec horreur ». Mais tout cet effroi, toute cette répulsion, tout ce dégoût, toute cette horreur vont être immédiatement balayés lorsqu'elle se hasarderà enfin à ouvrir les yeux et découvrira le visage d'Achille.

Mais Roland Barthes lui coupe la parole à l'instant précis où Ériphile allait enfin avouer à Doris ce qu'elle ne lui avait encore jamais avoué et qu'elle s'était promis de ne jamais avouer à personne, à savoir qu'elle était tombée désespérément amoureuse d'Achille. Comme tous les tenants de la nouvelle critique, Roland Barthes affiche le plus profond mépris pour l'explication de texte traditionnelle. Celle-ci, en effet, lorsqu'on la pratique avec toute l'attention très vigilante qu'elle requiert, oblige à ne rien négliger dans le texte qu'on explique, et interdit de privilégier indûment tel détail ou tel élément et *a fortiori* d'escamoter un passage surtout, comme c'est le cas ici, lorsqu'il s'agit du passage le plus important, du passage essentiel, que tout ce qui précédait ne faisait que préparer.

À l'évidence, tout le récit d'Ériphile, dont le « Je le vis » constitue le pivot, est construit sur une opposition radicale. Dès qu'elle ne voit plus seulement le bras ensanglanté d'Achille, mais son visage et toute sa personne, elle oublie aussitôt ce bras ensanglanté qu'elle croyait ne jamais pouvoir oublier. Le vainqueur « farouche » se métamorphose instantanément en vainqueur « aimable ». Mais ce « Je le vis » qui correspond à une immédiate et totale transformation des sentiments d'Ériphile à l'égard d'Achille, Roland Barthes l'ignore superbement. Le plus extraordinaire, c'est que, dans le chapitre « Les deux Éros », Roland Barthes nous dit que la naissance de l'Éros-Événement est souvent résumée par un « *Je le vis* » ou un « *Elle me plut* », et il cite en exemple Ériphile : « Il (l'Éros-Événement) naît brusquement ; sa génération n'admet aucune latence, il surgit à la façon d'un événement absolu, ce

qu'exprime en général un passé défini brutal (*je le vis, elle me plut, etc.*). Cet Éros-Événement, c'est celui qui attache Néron à Junie, Bérénice à Titus, Roxane à Bajazet, Ériphile à Achille, Phèdre à Hippolyte ¹³² ». Manifestement Roland Barthes a complètement oublié à la page 34 ce qu'il avait écrit à la page 22. Mais cela lui arrive souvent, comme nous le verrons plus loin.

Les interprétations de Roland Barthes ne témoignent pas seulement d'une connaissance très approximative des tragédies de Racine, mais d'une méconnaissance profonde de la nature de la tragédie racinienne et de ses ressorts.

Comme l'indique son titre, un des chapitres les plus importants du *Sur Racine*, est celui que Roland Barthes a intitulé « La relation fondamentale ». Cette relation fondamentale, qui serait la charpente de toutes les tragédies de Racine, est constituée de ce qu'il appelle « la double équation », laquelle consiste en la superposition d'une relation d'autorité et d'une relation d'amour non partagée. Roland Barthes la formule de la façon suivante :

« *A a tout pouvoir sur B.
A aime B, qui ne l'aime pas.* ¹³³ »

Mais, quand on entreprend de vérifier si cette double équation se retrouve bien dans toutes les tragédies de Racine, on s'aperçoit qu'on la retrouve très clairement dans deux tragédies, *Andromaque* et *Bajazet*, où elle constitue indiscutablement la charpente des deux intrigues. On la retrouve encore dans *Mithridate*, même si elle n'y joue pas un rôle aussi essentiel. On peut enfin à la rigueur la retrouver dans *Britannicus* si l'on accepte de prendre au sérieux l'amour de Néron pour Junie. Disons donc pour être beau joueur qu'on la retrouve dans quatre tragédies. C'est assez peu dans la mesure où Roland Barthes prétend la retrouver dans toutes les tragédies, mais c'est beaucoup si l'on songe que le plus souvent aucun exemple ne corrobore ses affirmations.

On retrouve pourtant le grand Roland Barthes, celui qui a toujours tout faux, lorsqu'il entend ensuite nous expliquer le rôle que joue cette double équation : « Le second membre de l'équation est donc fonctionnel par rapport au premier : le théâtre de Racine n'est pas un théâtre d'amour : son sujet est l'usage d'une force au sein d'une situation généralement amoureuse (mais pas

¹³² *Sur Racine*, p. 22.

¹³³ *Ibid.*, p. 35.

forcément : que l'on songe à Aman et Mardochée) : c'est l'ensemble de cette situation que Racine appelle la violence; son théâtre est un théâtre de la violence ¹³⁴ ». Ainsi pour Roland Barthes, loin d'être essentielle, la relation d'amour non partagé a un rôle seulement « fonctionnel » par rapport à la relation d'autorité. C'est la relation d'amour non partagé qui permet de faire jouer la relation d'autorité.

Ce faisant, Roland Barthes met la charrue devant les bœufs. Si l'on se met à la place du dramaturge, on comprend aisément qu'une relation d'amour non partagé ne saurait suffire à nouer un conflit tragique. Pour ce faire, il ne suffit pas qu'un personnage A aime un personnage B qui ne l'aime pas. Si ce dernier est totalement indépendant du premier qui ne peut rien sur lui, il ne peut rien se passer. Chacun s'en va de son côté. Si Andromaque n'était pas la captive de Pyrrhus qui peut menacer la vie de son fils, elle lui dirait sans doute qu'elle est très sensible à l'honneur qu'il lui fait en lui demandant de l'épouser, mais que, ne l'aimant pas et voulant rester fidèle à la mémoire d'Hector, elle préfère s'en aller avec Astyanax. Il faut donc que le dramaturge trouve un moyen pour faire en sorte que le personnage B ne puisse pas purement et simplement envoyer promener A, mais soit obligé de le ménager. Diverses solutions sont possibles. Le dramaturge peut, par exemple, lier B à A par la reconnaissance, mais la solution la plus simple et la plus efficace est de donner à A tout pouvoir sur B.

Lui qui est considéré comme le pape du structuralisme ne s'intéresse jamais à la structure des tragédies dont il prétend renouveler l'interprétation. Il ne prend jamais en considération ce qui constitue le socle de l'œuvre dramatique : l'intrigue. Comme tous les tenants de la nouvelle critique, il affiche le plus profond mépris pour le « psychologisme ». Il reproche à la critique traditionnelle de tout expliquer par la psychologie des personnages, alors que jamais aucun critique ne l'avait fait autant que lui. Il n'y a que les mots qui changent : Roland Barthes ne parle jamais de « psychologie racinienne », il préfère parler d'« anthropologie racinienne » ; il ne parle jamais de « caractères », il évite même de parler de « personnages », il préfère parler de la « population » des tragédies raciniennes.

Tous les critiques s'accordent pour dire que la journée tragique chez Racine correspond au dénouement d'une crise qui, après avoir mûri pendant des mois, voire pendant des années, arrive à son paroxysme et éclate soudainement. Mais Roland Barthes l'oublie continuellement. Il nous décrit les

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 35-36.

personnages de Racine comme s'ils disaient ou faisaient tous les jours que Dieu fait ce qu'ils ne disent et ne font que parce qu'ils sont arrivés à ce « jour détestable » dont parle Jocaste. Il oublie continuellement que, lorsque la tragédie commence, les personnages de Racine sont, comme Jocaste, généralement à bout, ayant déjà vécu de longs mois, et parfois des années, d'inquiétude et de souffrance.

Dans son avant-propos Roland Barthes définit l'homme racinien comme un homme « enfermé ». Il ne juge pas bon de nous dire ce qu'il entend exactement par là, mais, comme il évoque la psychanalyse, il est clair qu'il donne à cette expression un sens psychologique. Pour lui l'homme racinien est un être prisonnier de ses fantasmes et de ses pulsions. Mais, si le personnage racinien est effectivement un homme enfermé, c'est d'abord et surtout, c'est essentiellement parce qu'il est prisonnier du piège que le dramaturge lui a dressé, parce qu'il est prisonnier de la situation sans issue dans laquelle il l'a mis. Il est enfermé dans la prison tragique par excellence que constitue le dilemme. Cela, Roland Barthes ne le prend jamais en considération, n'en tient jamais aucun compte.

Cette totale méconnaissance de la construction dramatique, de la nature de l'intrigue et de son évolution, est particulièrement frappante dans son analyse de *Phèdre*. De toutes les tragédies de Racine, *Phèdre* est peut-être celle où se manifeste le mieux l'habileté diabolique que déploie le dramaturge pour conduire son personnage à sa perte. « Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. C'est l'être ici l'être même de la tragédie qui est porté sur le théâtre ; la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ¹³⁵ ». C'est par ces affirmations aussi prétentieuses que parfaitement stupides que commence l'étude de Roland Barthes. Racine aurait été évidemment sidéré d'apprendre qu'il avait écrit des tragédies « formelles » et que *Phèdre* était la plus « formelle » de toutes. Une idée aussi étrange ne peut venir à l'esprit que si l'on choisit de ne tenir aucun compte de la situation dans laquelle se trouvent les personnages et de son évolution. C'est ce que fait continuellement Roland Barthes. Il affirme que, pour *Phèdre*, la grande question est de savoir s'il faut « dire ou ne pas dire ». Mais, s'il est une question que *Phèdre* ne se pose pas, c'est bien celle-là. Elle est bien décidée à ne jamais parler et, pour être tout à fait sûre de ne pas faillir, elle a résolu d'adopter une solution radicale : se laisser mourir. Mais le dramaturge ne l'entend pas ainsi. La décision même que *Phèdre* a prise d'emporter son secret dans la tombe va contribuer à sa perte. Car,

¹³⁵ *Ibid.*, p. 115.

affaiblie par trois nuits d'insomnie et trois jours de jeûne, elle est en état de moindre résistance pour affronter C enone qui, d esesp er e lorsqu'elle comprend que Ph edre veut mourir, se livre contre elle à un assaut acharné pour l'obliger à lui avouer son secret. Et, si Ph edre finit par céder, c'est parce qu'en avouant   C enone, elle n'a pas le sentiment d'avouer vraiment. Elle sait bien qu' enone ne la trahira pas et ne livrera jamais son secret à personne. Et son aveu n'aurait eu aucune conséquence si Panope alors n'était venue annoncer la mort de Thésée. C'est cette fausse nouvelle qui provoque la perte de Ph edre. Thésée étant mort, elle se sent moins coupable d'aimer son fils et C enone peut la convaincre de renoncer à se laisser mourir et même de rencontrer Hippolyte. En sa présence, elle ne peut maîtriser son trouble et se laisse aller à lui avouer qu'elle l'aime. Et peu après, à la scène 3 de l'acte III, C enone vient lui annoncer que Thésée est vivant. Avant de dire quoi que ce soit sur Ph edre, il faut d'abord comprendre qu'elle est la victime d'un malheureux concours de circonstances dans lequel la fausse nouvelle de la mort de Thésée, qui n'a cours que le temps nécessaire pour que Ph edre avoue sa passion à Hippolyte, joue un rôle absolument primordial. Mais de cette fausse nouvelle Roland Barthes ne tient aucun compte.

« Il n'y a pas de *caractères* dans le théâtre racinien [...] il n'y a que des situations ¹³⁶ », déclare Roland Barthes dans le chapitre « les deux  ros ». Cette affirmation est inepte : il y a, bien sûr, dans le théâtre racinien et des caractères et des situations, il y a des caractères et ils se trouvent dans des situations données. Mais, le plus étonnant n'est pas que Roland Barthes ne craigne pas de préférer une affirmation d'une fausseté aussi évidente. Le plus étonnant est qu'alors qu'il prétend ignorer les caractères pour ne s'intéresser qu'aux situations, il s'emploie volontiers à expliquer par le caractère d'un personnage ce qui s'explique par la situation dans laquelle il se trouve. Jean Molino a justement reproché à Roland Barthes de « psychologiser les lieux tragiques ¹³⁷ », mais il aurait pu lui reprocher aussi de psychologiser les situations. Sous prétexte que la tragédie racinienne nous présente un certain nombre de personnages qui sont en situation de contraindre autrui, il en conclut, du moins provisoirement car, nous le verrons, il se plaît à transformer totalement la définition qu'il en donne, que « l'homme racinien » est par nature un être violent, un tyran voire un bourreau. Un homme qui est en situation de pouvoir contraindre quelqu'un et qui peut être tenté de céder à la tentation de le faire, si

¹³⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁷ « Sur la méthode de Roland Barthes », *La Linguistique*, 1960, n 2, p.150.

un intérêt très puissant l'y pousse, n'est pas nécessairement pour autant un être brutal et violent. Il peut même ne pas l'être du tout.

Non seulement aucun personnage de Racine ne ressemble à « l'homme racinien » décrit par Roland Barthes, mais aucun homme ne lui ressemble sans doute, aucun ne lui a jamais ressemblé et aucun ne lui ressemblera jamais. Roland Barthes ne comprend rien à Racine, mais souvent il ne comprend rien non plus aux sentiments les plus communs et c'est précisément pour cela qu'il ne comprend rien à Racine. Les sentiments qu'il prête à « l'homme racinien » sont des sentiments si étranges que pour avoir une seule et toute petite chance de rencontrer un jour un homme qui partage un de ces sentiments, il faudrait sans doute faire le tour de tous les asiles psychiatriques de la terre.

C'est le cas, bien sûr, du sentiment qu'il prête, nous l'avons vu, à l'homme racinien à l'égard de l'apparition quotidienne du soleil qu'il ressentirait comme « une blessure infligée au milieu naturel de la nuit ». C'est le cas de la haine qui, chez Racine, serait une espèce de coup de foudre à l'envers : « La haine est ouvertement physique, elle est sentiment aigu de l'autre corps ; comme l'amour, elle naît de la vue, s'en nourrit et comme l'amour, elle produit une vague de joie. Racine a très bien donné la théorie de cette haine dans sa première pièce, *La Thébaïde*¹³⁸ ».

Pour Roland Barthes, en effet, ce qu'Étéocle et Polynice haïssent chez leur jumeau, c'est son corps : « Dès avant leur naissance, nous dit Racine, dans le ventre même de leur mère, déjà collés l'un à l'autre les deux frères combattaient. De cette scène originelle, leur vie n'est qu'une répétition monotone [...] Le premier conflit racinien est donc déjà un corps à corps. C'est là, je crois, l'originalité de *La Thébaïde* : non que deux frères se haïssent, thème hérité d'un folklore très ancien ; mais que cette haine soit la haine de deux corps, que le corps soit l'aliment souverain de la haine¹³⁹ ».

Pour étayer l'affirmation selon laquelle la haine réciproque d'Étéocle et de Polynice se serait déjà manifestée, « dans le ventre même de leur mère », Roland Barthes cite en note trois vers d'Étéocle :

Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,
Dans les flancs de ma mère une haine intestine

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 24.

¹³⁹ *Sur Racine*, p. 70.

De nos divisions lui marqua l'origine ¹⁴⁰.

Notons tout d'abord que, si Étéocle affirme effectivement que son frère et lui se haïssaient déjà dans le ventre de leur mère, il ne dit pas pourtant que cette haine était née à la seule vue du corps de l'autre. Cela serait, en effet, très étrange. Sans parler du fait que les deux jumeaux étaient peut-être homozygotes et donc tout à fait semblables, on se demande comment ils ont bien pu se voir dans le sein de Jocaste. L'endroit, en effet, n'est pas éclairé et dans le sein de leur mère les enfants n'ouvrent pas les yeux, sachant bien qu'il n'y a rien à voir. Et, quand bien même il y aurait eu un peu de lumière, quand bien même ils auraient ouvert les yeux prématurément, « collés l'un à l'autre » ils n'auraient pas disposé pas du minimum de recul nécessaire pour se voir vraiment. Je puis en parler en connaissance de cause, puisque j'ai un frère jumeau. Dans le sein de ma mère j'avais bien senti que je n'étais pas seul et je n'avais cessé, bien sûr, de me demander à quoi pouvait bien ressembler l'individu, à moins que ce ne fût un animal, que je sentais tout contre moi. Je n'ai eu la réponse que quelques jours après ma naissance lorsque notre mère nous a présentés l'un à l'autre.

Mais, toute plaisanterie mise à part, ces vers que Roland Barthes juge si remarquables sont tout à fait ridicules et Racine a été bien mal inspiré quand il a très tardivement jugé bon de les ajouter ¹⁴¹. Cela étant, son intention n'était nullement d'essayer par là de nous éclairer sur la nature de la haine. Elle était, bien au contraire, de nous faire comprendre que la haine d'Étéocle et de Polynice, loin d'être exemplaire, avait un caractère tout à fait exceptionnel, pour ne pas dire tératologique. « La haine d'Étéocle et de Polynice, écrit Raymond Picard, et, de même l'amour de Phèdre, ont quelque chose de sacré et de surnaturel. Ils sont l'œuvre des dieux acharnés à punir ¹⁴² ».

On peut, en revanche, être moins d'accord avec Raymond Picard lorsqu'il ajoute : « Mais la vraisemblance psychologique n'y perd rien : Étéocle, comme Oreste ou Phèdre, divinise sa passion en s'y livrant ¹⁴³ ». Il a raison de trouver normal que le fils d'Œdipe et de Jocaste soit porté à penser que sa haine est l'œuvre des dieux. Il n'en reste pas moins qu'il est beaucoup plus

¹⁴⁰ Acte IV, scène 1, vers 122-124

¹⁴¹ On ne les trouve que dans l'édition posthume des *Œuvres complètes* de 1697.

¹⁴² Racine, *Théâtre. Poésie*, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 1067, note 3 de la page 148.

¹⁴³ Racine, *Théâtre. Poésies*, bibliothèque de la Pléiade, édition de Raymond Picard. Gallimard, 1950, p. 1067, note 3 de la page 148.

facile d'imaginer qu'une passion est l'œuvre des dieux lorsqu'il s'agit de l'amour que lorsqu'il s'agit de la haine. C'est parce que la naissance de l'amour est souvent soudaine et paraît inexplicable que l'on peut être porté, si l'on croit aux dieux, à les en rendre responsables. Mais pourquoi irait-on imputer aux dieux la naissance de la haine, puisque les mobiles de celle-ci, du moins chez une personne normale, sont généralement très clairs et très forts ? C'est là que réside la principale faiblesse de *La Thébaïde*. Roland Barthes sottement croit devoir féliciter Racine d'avoir « très bien deviné [une] vérité toute moderne », alors que son sort est au contraire d'avoir repris trop servilement une fable archaïque.

Roland Barthes prétend établir un étroit parallélisme entre la naissance de la haine et celle de l'amour lorsqu'il s'agit d'un coup de foudre. Rien n'est plus absurde. Il est fréquent de tomber amoureux d'une personne que l'on n'a jamais vue et dont on ne sait rien. Mais qui a jamais été soudainement saisi d'une violente haine pour une personne qu'il n'avait jamais vue et dont il ne savait rien ? On peut tomber amoureux d'une personne que l'on semblait n'avoir aucune raison d'aimer et même, comme Ériphile, que l'on semblait avoir toutes les raisons de détester. Mais pour haïr quelqu'un il faut avoir ou croire avoir de très bonnes raisons. Quelque déplaisante, quelque rebutante que puisse être l'apparence d'un individu, si elle peut certes, provoquer un certain malaise, voire de la répulsion, elle ne saurait engendrer de la haine. On peut même éprouver de la sympathie, voire une profonde amitié pour des personnes dont le physique est très ingrat. Pour se faire haïr, il ne suffit jamais de se montrer. Les paroles peuvent parfois suffire, mais le plus souvent pour devenir l'objet d'une haine profonde et inexpiable, il faut se livrer à des actes impardonnables. Peu de haines sont sans doute aussi puissantes que celle que des parents peuvent éprouver pour les meurtriers de leurs enfants comme celle, si justifiée, que le père du petit Luc Taron nourrissait pour Lucien Léger qui avait étranglé son fils et qui s'en était vanté dans de très nombreux nombre billets, signés « L'étrangleur », adressés à la presse à la police et à lui-même. S'il avait juré qu'il le tuerait à sa sortie de raison, c'était évidemment à cause de ce qu'il avait fait à son fils. Le physique de Lucien Léger, son corps n'étaient pour rien dans cette haine. On ne risque guère de se tromper en disant que les nazis ont été les êtres les plus haïssables que l'humanité ait jamais produits. Or beaucoup d'officiers SS présentaient bien, et notamment, au témoignage des rescapés d'Auschwitz, l'un des plus monstrueux d'entre eux, Josef Mengélé. Mais qui se soucie de savoir à quoi ressemblent les individus qui ont commis les actes

abominables, épouvantables, innommables qu'ils ont commis ? J'ai entendu il y a peu de temps à la télévision le témoignage d'une rescapée de la Shoah qui racontait avoir vu deux soldats allemands jouer au foot avec un bébé. Quand on voit quelqu'un commettre un acte aussi monstrueux, on ne voit que ce qu'il fait, et, à moins d'être dépourvu de tout sentiment d'humanité, en voyant ce qu'il fait, on éprouve aussitôt pour lui la plus violente des haines.

Roland Barthes prétend que la haine, au même titre que l'amour, est essentiellement physique et même organique. Mais les organes de l'amour ont été localisés avec précision depuis un temps immémorial. On aurait aimé que Roland Barthes prît la peine de nous indiquer où il situait les organes de la haine. Et de même qu'un certain nombre d'hormones, la testostérone, les estrogènes ou la progestérone, entrent en jeu dans l'amour, la haine devrait elle aussi mettre en jeu une ou plusieurs hormones spécifiques. C'est pourquoi, après la publication du *Sur Racine*, un certain nombre de laboratoires se sont lancés dans la recherche d'une hormone qui pourrait intervenir dans le déclenchement de la haine et qu'ils ont plaisamment appelée « détestotérone ». Malheureusement jusqu'à ce jour, aucun d'eux n'a réussi à en trouver la moindre trace. Aussi la plupart des scientifiques, et notamment mes amis de L'Association française pour l'Information scientifique, sont-ils persuadés qu'elle n'existe pas.

Roland Barthes qui tombe si facilement amoureux dès qu'il aperçoit, dès qu'il entraperçoit, un jeune homme, n'a semble-t-il, jamais éprouvé lui-même ce sentiment de haine qui naîtrait à la seule vue d'un corps. Il semble non plus n'avoir jamais connu quelqu'un qui l'ait éprouvé ni avoir seulement entendu parler d'un cas semblable. Je ne l'ai, moi non plus, jamais éprouvé, je ne connais personne qui l'ait éprouvé, ni personne qui ait jamais connu quelqu'un ou entendu parler de quelqu'un qui l'avait éprouvé. La seule chance de parvenir à dénicher quelqu'un qui l'aurait jamais éprouvé serait d'entreprendre de faire le tour de la planète et d'y visiter systématiquement tous les établissements psychiatriques. Si Roland Barthes avait raison, tous les ouvrages de criminologie devraient comporter un long, un très long chapitre consacré aux crimes imputables à la haine physique. Je ne crois pas que ce soit le cas.

Une autre théorie de Roland Barthes nous montre que son homme racinien n'a pas seulement rien de racinien, mais aussi rien d'humain. Il s'agit de sa « théologie racinienne », qu'il nous présente dans le chapitre « La faute » : « [...] la tragédie est essentiellement procès de Dieu, mais procès infini, procès suspendu et retourné. Tout Racine tient dans cet instant paradoxal où l'enfant

découvre que son père est mauvais et veut pourtant rester son enfant. À cette contradiction il n'existe qu'une issue (et c'est la tragédie même) : que le fils prenne sur lui la faute du père, que la culpabilité de la créature décharge la divinité. Le Père accable injustement : il suffira de mériter rétroactivement ses coups pour qu'ils deviennent justes. Le Sang est précisément le véhicule de cette rétroaction. On peut dire que tout héros tragique naît innocent : il se fait coupable pour sauver Dieu. La théologie racinienne est une rédemption inversée : c'est l'homme qui rachète Dieu. [...] On voit maintenant la nature exacte du rapport d'autorité. A n'est pas seulement puissant et B faible. A est coupable, B est innocent. Mais comme il est intolérable que la puissance soit injuste, B prend sur lui la faute de A : le rapport oppressif se retourne en rapport punitif, sans que pourtant cesse jamais entre les deux partenaires tout un jeu de blasphèmes, de ruptures et de réconciliations. Car l'aveu de B n'est pas une obligation généreuse : il est la terreur d'ouvrir les yeux sur le père coupable. Cette mécanique de la culpabilité alimente tous les conflits raciniens, y compris les conflits amoureux : dans Racine, il n'y a qu'un seul rapport, celui de Dieu et de la créature ¹⁴⁴ ».

À l'appui de cette théorie qui prétend nous offrir une ultime définition de l'essence même de la tragédie racinienne, Roland Barthes invoque seulement ce qu'Oreste dit à Pylade lorsqu'il lui annonce qu'il a décidé d'enlever Hermione :

Mon innocence enfin commence à me peser.
Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine ¹⁴⁵.

Non seulement Roland Barthes ne s'appuie que sur une seule citation du seul personnage d'Oreste pour essayer de justifier une affirmation qui est censée concerner « l'homme racinien » en général mais il a pris soin d'arrêter sa citation sur le seul vers qui peut paraître justifier sa théorie :

¹⁴⁴ *Sur Racine*, pp. 54-55.

¹⁴⁵ *Andromaque*, acte III., scène 1, vers 772-777.

Méritons leur courroux, justifions leur haine,

sans même laisser Oreste terminer sa phrase. Or ce vers ne saurait être séparé du vers suivant :

Et que le fruit du crime en précède la peine

car ils sont étroitement liés. Oreste ne se décide pas à commettre un « crime » parce qu'il ne peut pas supporter l'idée que les dieux puissent être injustes et qu'il veut essayer d'effacer rétroactivement leur injustice. Il constate que les dieux le punissent avant qu'il ait commis le moindre crime et il décide en conséquence de prendre désormais les devants.

Non content de construire toute sa « théologie racinienne » théorie sur un seul vers, Roland Barthes prend ce vers à la lettre, commettant ainsi un total contresens. Car ce vers est évidemment chargé d'une profonde et haineuse ironie. Oreste ne feint de vouloir justifier les dieux que pour mieux dénoncer, que pour mieux stigmatiser leur constante injustice à son égard. Nul moins que lui n'est porté à vouloir justifier les dieux. De tous les personnages de Racine, au contraire, il est, au contraire, avec Jocaste, celui qui dénonce le plus violemment leur injustice. Rappelons seulement, ce que Roland Barthes s'est bien gardé de faire, en quels termes il apostrophe le Ciel, avant de sombrer dans la folie à la fin de la pièce :

Grâce aux Dieux ! Mon malheur passe mon espérance :
Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance.
Appliqué sans relâche au soin de me punir,
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.
Ta haine a pris plaisir à former ma misère;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli.
Hé bien ! je meurs content, et mon sort est rempli ¹⁴⁶.

Non seulement Oreste, ni aucun autre personnage de Racine, ne songe jamais à se fait coupable pour absoudre Dieu, mais, comme pour la « haine physique », c'est seulement chez les malades mentaux que l'on aurait peut-être une toute petite chance, une chance infime de rencontrer quelqu'un

¹⁴⁶ Acte V, scène 54, vers 1613-1620.

qui nourrisse une idée aussi saugrenue. L'idée de Rédemption est déjà passablement absurde parce que l'on ne voit ni comment ni pourquoi la souffrance d'un juste pourrait effacer les fautes des autres. Mais si, bien qu'étant de moins en moins nombreux, des millions de chrétiens croient encore en la Rédemption, c'est parce qu'ils espèrent que le sacrifice du Christ leur ouvrira la porte d'une éternité bienheureuse. En revanche, avec la « Rédemption inversée, l'on a tout à perdre et rien à gagner. On ne voit donc pas ce qui pourrait pousser quelqu'un à adhérer à une pareille théologie. Quand on se met à penser que Dieu est injuste et que l'on a du mal à se faire à cette idée, on ne tarde généralement pas à l'excuser, en lui accordant, comme Stendhal, la meilleure des circonstances atténuantes, à savoir qu'il n'existe pas.

Non content de contredire sans cesse Racine, non content de contredire sans cesse le sens commun et l'expérience universelle, Roland Barthes ne craint pas de se contredire sans cesse lui-même. Dans le chapitre « La "scène" érotique », Roland Barthes affirme qu'Andromaque revoit sans cesse le moment « où Pyrrhus s'est offert à sa haine ¹⁴⁷ ». On ne s'attendait donc pas à ce qu'il déclarât dix-huit pages plus loin : « En dépit des dédains qu'a suscités cette interprétation, je suis persuadé qu'il y a une ambivalence d'Hector et de Pyrrhus aux yeux d'Andromaque ¹⁴⁸ », se ralliant ainsi aux critiques qui ont prétendu qu'Andromaque n'était pas insensible au charme de Pyrrhus. Mais une nouvelle surprise nous attend trente-trois pages plus loin lorsqu'on apprend qu' « Andromaque est exclusivement définie par sa fidélité à Hector ¹⁴⁹ ».

Dans l'étude sur *La Thébaïde*, Roland Barthes oppose les haines « hétérogènes » qui opposent deux êtres très différents l'un de l'autre, comme celle, de Néron et de Britannicus, aux haines « qui opposent des êtres *naturellement* très proches ». Le modèle de celles-ci est celle qui oppose Étéocle et Polynice : « C'est une haine homogène, elle oppose le frère au frère le même au même [...] C'est donc peu dire qu'ils sont proches : ils sont contigus, Frères jumeaux, enfermés dès l'origine de la vie dans le même œuf, élevés ensemble dans le même lieu ¹⁵⁰ ». On est donc très étonné de découvrir dans l'étude sur *Britannicus* ce qu'il dit des rapports de Néron et de Britannicus : « Entre eux, la symétrie est parfaite ; une épreuve de force les lie au même

¹⁴⁷ *Sur Racine*, p. 29.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 47, note 4.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

père, au même trône, à la même femme ; ils sont frères, ce qui veut dire, selon la nature racinienne, ennemis et englués l'un à l'autre ¹⁵¹ ».

Dans l'étude sur *Bajazet*, Roland Barthes ne craint pas d'affirmer que « Bajazet n'est qu'un sexe indécis, inversé, transformé d'homme en femme ¹⁵² ». On ne s'attend donc guère à lire six lignes plus loin seulement que « Bajazet est un mâle confiné dans un milieu féminin où il est le seul homme ; c'est un frelon dont on dirait qu'il est nourri, engraisé par Roxane pour son pouvoir génital même »

Dans l'étude sur *Phèdre*, Roland Barthes nous explique que, si Hippolyte se montre peu bavard, c'est parce qu'il est stérile : « La contrainte orale d'Hippolyte est ouvertement donnée comme une contrainte sexuelle : Hippolyte est muet comme il est stérile ¹⁵³ ». Or, à la page suivante, on apprend avec stupéfaction que « parler, c'est se répandre, c'est-à-dire se châtrer ». Pauvre Hippolyte ! son sort est vraiment tragique : s'il se tait, il est stérile, mais, s'il parle, il se châtre ».

Mais, au delà des contradictions que l'on peut relever à propos de tel ou tel personnage de Racine, le *Sur Racine* nous en offre de beaucoup plus graves, parce que beaucoup plus générales, qui portent sur la définition même de « l'homme racinien » et sur « l'essence » de la tragédie racinienne. Au début du *Sur Racine*, Roland Barthes semble reprendre à son compte l'opinion générale qui considère que le théâtre de Racine est principalement, pour ne pas dire essentiellement, un théâtre de l'amour. Celui-ci, que Roland Barthes préfère appeler « Éros » semble être, en effet, partout. C'est lui qui trouble Athalie devant Éliacin et l'on s'étonne d'apprendre que, selon Roland Barthes, il n'y a aucune relation érotique entre Aman et Mardochée. Mais le chapitre « La Relation fondamentale » nous apprend plus loin, nous l'avons vu, que le théâtre de Racine n'est pas du tout un théâtre de l'amour : c'est un théâtre de la violence. N'allons surtout pas croire que l'homme racinien est un amoureux transi ; c'est un tyran, un sadique, qui n'a en tête qu'une chose : contraindre autrui à faire ce qu'il ne veut pas faire. Nous n'avons pas le temps de commencer à nous habituer à cette idée que le chapitre « le Père » nous oblige à recevoir complètement notre conception de l'homme racinien. Nous découvrons, en effet, que celui que nous prenions pour un tyran impitoyable est en réalité une pitoyable victime, un être terrorisé par le Père. Le conflit essentiel

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵² *Ibid.*, p. 102.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 117.

de la tragédie racinienne semble donc être en définitive celui du Père et du Fils, sauf qu'un peu plus loin le chapitre « La Faute » nous révèle qu'en fin de compte « dans Racine, il n'y a qu'un seul rapport, celui de Dieu et de la créature » et que l'homme racinien n'a qu'une seule obsession : l'injustice de Dieu qu'il lui faut à tout prix effacer rétroactivement en se faisant coupable.

Quand j'ai achevé ma thèse sur le *Sur Racine*, je pensais bien ne plus rien écrire sur Roland Barthes, mais le centième anniversaire de sa naissance en 2015 a donné lieu à un incroyable déluge, à un effarant déferlement d'hommages dithyrambiques et j'ai donc voulu régir tout en sachant fort bien que ce serait une fois de plus un coup d'épée dans l'eau, en publiant un *Roland Barthes, grotesque de notre temps, grotesque de tous les temps*¹⁵⁴. Mais je n'en parlerai pas ici, car j'aurai l'occasion, dans le chapitre prochain, de reprendre un certain nombre des points que j'y ai développés.

Après Roland Barthes le tenant de la nouvelle critique qui a dit le plus de sottises et qui a eu la plus grande audience est Lucien Goldmann. À la différence de Roland Barthes il avait une grille de lecture et une seule. Elle était marxiste et cela tombait bien à une époque où, en France, la plupart des intellectuels étaient marxistes et où ceux qui ne l'étaient pas évitaient prudemment de le dire et encore plus de critiquer des travaux d'inspiration marxiste autrement qu'en des termes courtois et feutrés. C'est ce qui explique que Goldmann ait pu réussir à trouver un universitaire pour diriger sa thèse et, qui plus est, un universitaire éminent, en la personne d'Henri Gouhier qui s'est déshonoré, à mes yeux, en acceptant de cautionner un travail dont il était particulièrement bien placé pour mesurer l'infinie ineptie. Goldmann a connu pendant une trentaine d'années une très grande audience, mais elle n'a pas résisté à la chute du communisme. Il est donc tout à fait clair qu'elle tenait essentiellement au fait qu'il était marxiste.

La grande découverte de Goldmann, celle du moins qu'il croit avoir faite, concerne le jansénisme dont il a prétendu donner une explication socio-économique. Celui-ci exprimerait, d'une manière détournée, si détournée que personne ne l'avait jamais compris avant Goldmann et que personne sans doute ne l'aurait compris sans lui, le mécontentement d'une catégorie sociale précise, celle des gens de robe, principaux adeptes, selon Goldmann, des idées jansénistes. La constitution, sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, d'un appareil administratif nouveau, dépendant du pouvoir central, la « bureaucratie des commissaires », aurait eu pour effet d'amoindrir « progressivement

¹⁵⁴ Éditions Kimé, 2017.

l'importance sociale et administrative des officiers aussi bien par rapport aux grands en général que par rapport aux Conseillers d'État et aux intendants en particulier ¹⁵⁵ ». Cette situation aurait engendré chez « les officiers » un profond mécontentement qu'ils auraient exprimé, d'une manière bien étrange, en adhérant aux idées jansénistes. Mais Golmann n'éprouve aucun doute : « Il serait inutile d'insister longuement sur le lien entre la situation économique et sociale des officiers au XVII^e siècle attachés et opposés en même temps à une forme particulière d'État, la monarchie absolue [...] et l'idéologie janséniste et tragique de la vanité essentielle du monde et du salut dans la retraite et la solitude ¹⁵⁶ ».

N'étant pas historien, je ne me sens pas compétent pour me prononcer sur les aspects proprement historiques de sa thèse, et notamment sur la question de savoir si les jansénistes ont effectivement été dans leur grande majorité des robins et si la situation de ceux-ci s'est bien dégradée sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Mais je constate que les historiens sont en profond désaccord avec Goldmann. C'est le cas de Robert Mandrou ¹⁵⁷ ou de René Taveneaux ¹⁵⁸, le grand spécialiste du jansénisme. C'est le cas aussi et surtout de Roland Mousnier dont le jugement est sans appel : la thèse de Goldman est « insoutenable ¹⁵⁹ ». C'est particulièrement fâcheux, car non seulement Roland Mousnier est, comme le dit Robert Mandrou « l'homme de la question ¹⁶⁰ », mais Goldmann déclare s'être beaucoup appuyé sur ses travaux ¹⁶¹.

Mais, s'il faut faire appel aux historiens pour savoir si les jansénistes étaient majoritairement des robins et si la condition de ceux-ci s'est effectivement dégradée au dix-septième siècle, il suffit d'être doté d'un peu de bon sens pour trouver très étrange que ce mécontentement de nature socio-économique se soit traduit par l'adhésion aux idées jansénistes. Quand on veut exprimer son mécontentement, on fait en sorte que la nature de celui-ci puisse être comprise le mieux possible et le plus rapidement possible. Or les robins du dix-septième siècle ont exprimé leur mécontentement d'une manière si détournée que sa véritable nature n'a pu être comprise que trois siècles après

¹⁵⁵ *Le dieu caché*, Gallimard, 1955, p. 132.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵⁷ Voir « Tragique XVII^e », article paru dans *Annales, Économie, Société*, 1957, pp. 307 sq.

¹⁵⁸ Voir *Jansénisme et politique*, Collection U, Armand Colin 1965, p. 21.

¹⁵⁹ *Paris capitale au temps de Richelieu et de Mazarin*, éditions Pedone, 1978, p. 46.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 307.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 115, note 1.

leur mort ; et, sans Lucien Goldmann, ils attendraient toujours qu'on la comprenne et ils risqueraient d'attendre encore très longtemps.

Le jansénisme étant une doctrine et un mouvement religieux catholique, la première chose à faire, si l'on veut comprendre son origine, c'est de le situer dans l'histoire du catholicisme. Goldmann a totalement négligé de le faire. Sans doute se rendait-il compte que son explication alors risquerait fort d'apparaître non seulement fort saugrenue, mais de plus totalement superflue. Il lui aurait d'abord fallu reconnaître que le mouvement janséniste n'était pas né en France, même si c'est en France qu'il avait connu son plus grand épanouissement. Il n'est apparu en France que relativement tardivement. Pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, nous dit Louis Cagnet, « Rome, les Pays-Bas et l'Espagne avaient été les principaux théâtres du combat. Seules quelques universités allemandes en avaient reçu un écho lointain, et la France, déchirée par les guerres de religion, l'avait presque entièrement ignoré ¹⁶² ». Le principal foyer des idées jansénistes fut pendant longtemps la faculté de théologie de Louvain, qui censura Lessius et Hamelius, où enseignait Baius, où Jansen fit ses études, où étudièrent aussi Saint-Cyran et Barcos.

Les idées jansénistes ne pouvaient par manquer de finir par gagner aussi la France quelle que fût la situation des rois. Il est très facile d'en expliquer l'origine si, avant de s'intéresser à la situation socio-économique de telle catégorie sociale, on commence par s'intéresser à l'histoire des idées religieuses. Le jansénisme, dont le livre fondateur est l'*Augustinus* de Jansenius publié en 1640, s'est défini par opposition au molinisme dont le *Concordia liberi arbitrii cum gratiæ donis* de Molina publié en 1588 peut être considéré comme le manifeste. Soucieux de combattre les thèses protestantes et en même temps d'offrir aux fidèles une vision de la religion davantage compatible avec les idées modernes, les jésuites s'étaient beaucoup éloignés des idées de saint Augustin. Mais cela ne pouvait pas ne pas entraîner une vigoureuse réaction, étant donné la place primordiale de saint Augustin dans la tradition chrétienne. L'histoire de l'Église nous fait assister à un perpétuel conflit entre deux grandes tendances, l'une réformatrice, que l'on observe depuis Pélage jusqu'aux chrétiens progressistes d'aujourd'hui, et l'autre conservatrice, que l'on observe depuis saint Augustin jusqu'aux chrétiens traditionalistes actuels. Ce débat est permanent quel que soit le contexte politique ou socio-économique. Il est, en effet, dans la nature des choses : pour survivre l'Église est bien obligée de s'adapter tant bien que mal à l'évolution de la société, mais cela l'amène

¹⁶² *Le Jansénisme*, collection Que sais-je ? PUF, 1961, p. 17.

nécessairement à remettre plus ou moins en cause ses dogmes et ses traditions.

Non content d'avoir découvert la véritable origine du jansénisme français, Goldmann a cru être le premier à le définir dans toute sa rigueur. L'idéologie de ce jansénisme extrême « devait être : a) Anticartésienne et antithomiste ; b) Dominée par la catégorie du "tout ou rien" ; c) Résolument hostile à toute activité intramondaine quelle qu'elle fût ¹⁶³ ». Mais, à sa grande surprise, il n'a trouvé chez les deux plus grands théoriciens du jansénisme française, Arnauld et Nicole, qu'un « jansénisme centriste et modéré ¹⁶⁴ ». Il ne s'est pas découragé pour autant, convaincu que, parmi tous les auteurs de la mouvance janséniste, il y en avait nécessairement eu au moins un pour aller jusqu'au bout de la logique de cette doctrine et en exprimer les idées dans toute leur rigueur. Ce janséniste extrême, il a cru le trouver en la personne du neveu de Saint-Cyran, Martin de Barcos, dont il a publié la correspondance, précédée d'une longue introduction. Dans cette introduction, il nous présente un portrait psychologique et intellectuel de Barcos qui correspond à celui du parfait janséniste tel qu'il croit pouvoir le définir. J'ai lu cette correspondance très attentivement. Cette lecture en elle-même est assez fastidieuse, mais quand on lit, comme je l'ai fait ¹⁶⁵, la correspondance de Barcos en cherchant sans cesse à vérifier si l'on y trouve bien la confirmation de ce que Goldmann nous a dit dans l'introduction, cette lecture alors prend beaucoup de sel. On ne tarde pas, en effet, à se demander quand Barcos va enfin se décider à exprimer les idées qui lui tiennent tant à cœur selon Goldman, et notre impatience grandit au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture. Mais on arrive à la fin sans avoir jamais trouvé les idées que l'on aurait dû trouver sans cesse. Bien au contraire, Barcos exprime assez souvent des points de vue très éloignés de ceux qu'il aurait dû exprimer, voire tout à fait contraires. Quant à sa personnalité telle qu'elle ressort de sa correspondance, elle est, elle aussi, très éloignée de celle que Goldmann nous a dépeinte. On s'attend à rencontrer un doctrinaire intransigeant, un extrémiste, un jusqu'au-boutiste acharné résolument hostile à toute concession et à tout compromis. Au lieu de quoi on découvre un Barcos souvent timoré, qui s'effraie de l'audace de ses amis jansénistes et leur donne des conseils de prudence et de modération. Au total, le jansénisme de Barcos était encore plus

¹⁶³ *Correspondance de Barcos abbé de Saint-Cyran*, éditée et présentée par Lucien Goldmann P.U.F., 1956, p. 9.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

¹⁶⁵ Voir mon étude « Barcos, le janséniste par excellence ? », XVII^e siècle, juillet-septembre 1989, repris dans *Études sur le dix-septième siècle*, Eurédit, 2006.

centriste et modéré que ne l'était selon Goldmann celui d'Arnauld et de Nicole. On se demande donc bien pourquoi Goldmann est allé dénicher Barcos pour lui faire un sort. On se le demande d'autant plus qu'étant passé maître, et sa présentation de la correspondance de Barcos suffirait à le prouver, dans l'art de faire dire aux auteurs ce qu'ils n'avaient jamais songé à dire voire, tout le contraire, il aurait été beaucoup plus simple de faire dire à Arnauld et à Nicole ce qu'il aurait voulu qu'ils disent.

Mais dans *Le dieu caché*, dont le sous-titre est *Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Goldmann prétend avant tout renouveler l'interprétation de deux des plus grands auteurs du dix-septième siècle, Pascal et Racine, pour montrer que leur œuvre est nourrie par les idées jansénistes, et plus précisément celles de ce jansénisme extrême défini par Goldmann. On peut d'abord se demander si les *Pensées* de Pascal et le théâtre de Racine sont des œuvres « à tel point apparentées ¹⁶⁶ ». J'en doute fort pour ma part. J'ai, en effet, beaucoup expliqué Pascal et Racine, or je crois bien n'avoir jamais été amené à citer Racine lorsque j'expliquais Pascal, ni Pascal lorsque j'expliquais Racine. Si l'œuvre du premier est certes, profondément janséniste, il n'en est pas du tout de même de celle du second, comme l'a très bien montré Philippe Sellier ¹⁶⁷.

Si contestables que soient les analyses des *Pensées* que nous propose Goldmann, celles que lui inspire le théâtre de Racine le sont encore bien davantage. Elles atteignent au même niveau d'ineptie que celles de Roland Barthes, bien qu'elles soient de natures très différentes. Goldmann nous propose d'abord une vision d'ensemble de la tragédie racinienne censée refléter les idées maîtresses du « jansénisme extrême ». Pour entrer dans l'univers de la tragédie racinienne, il faut tout d'abord comprendre qu'elle se caractérise essentiellement par une « opposition radicale entre un monde d'êtres sans conscience authentique et le personnage tragique, dont la grandeur consiste précisément dans le refus de ce monde et de la vie ¹⁶⁸ ». Selon Goldmann, « un fossé infranchissable ¹⁶⁹ » sépare les personnages, fort peu nombreux auxquels il accorde le statut de « personnages tragiques ¹⁷⁰ », de tous les autres

¹⁶⁶ *Correspondance de Barcos*, p. 2.

¹⁶⁷ Voir mon étude « Le Jansénisme des tragédies de Racine : réalité ou illusion ? », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 31, mai 1979.

¹⁶⁸ *Le dieu caché*, p. 352.

¹⁶⁹ *Racine, l'Arche*, 1970, p. 17.

¹⁷⁰ Quatre seulement (Junie, Bérénice, Titus et Phèdre) méritent pleinement ce titre. Un cinquième (Andromaque) ne le mérite que pendant les trois premiers actes.

personnages qui constituent « *Le Monde* ». Ceux-ci se divisent en deux grandes catégories, les « pantins » et les « fauves », mais ils « ont tous en commun le seul caractère vraiment important pour la perspective tragique, l'inauthenticité, le manque de conscience et de valeur humaine ¹⁷¹ ». S'ils sont « psychologiquement différents », ils n'en sont pas moins « *moralement identiques* par leur absence de conscience et de grandeur humaine ¹⁷² ».

L'ineptie de cette vision saute immédiatement aux yeux. La dichotomie radicale que Goldmann prétend établir entre les personnages de la tragédie racinienne est parfaitement absurde. Elle est en totale contradiction avec une déclaration célèbre de Racine qui, dans la première Préface d'*Andromaque*, fait sien le principe d'Aristote pour qui les personnages tragiques « ne doivent être ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur, ni qu'ils soient méchants avec excès par ce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester ».

Les arguments qu'invoque Racine à la suite d'Aristote pour affirmer que les personnages tragiques ne doivent être ni entièrement à fait bons ni entièrement méchants sont assurément tout à fait probants. Il paraît, en effet, bien difficile de s'intéresser à un personnage et encore plus d'éprouver pour lui de la pitié s'il est, comme Goldmann prétend que le sont la grande majorité des personnages de Racine un « pantin » ou un « monstre ». Il est vrai aussi que la punition d'un personnage tout à fait bon serait de nature à choquer les spectateurs. Mais une autre raison d'abord fait que la tragédie ne s'accommoderait guère de personnages tout à fait bons. Il serait, en effet, bien difficile de nouer un conflit tragique avec des personnages profondément altruistes, toujours prêts à s'effacer devant les autres et, pour ce faire, à renoncer à leurs vœux les plus chers.

Cette conception des personnages tragiques s'inscrit dans la logique du système dramatique de Racine. La journée tragique y est celle de « ce jour détestable » dont parle Jocaste à la première scène de la première tragédie de Racine, *La Thébaïde*. Elle correspond à la phase ultime d'une crise qui menaçait d'éclater depuis un certain temps déjà, six mois le plus souvent, et qui éclate enfin. Ce système implique que les personnages tragiques soient certes,

¹⁷¹ *Le dieu caché*, p. 351.

¹⁷² *Ibid.*, p. 354.

capables de violence, mais qu'ils ne soient pas pour autant naturellement et foncièrement violents. Si ses personnages étaient des criminels nés, s'ils étaient des monstres, Racine n'aurait pas besoin de les pousser à bout, de les désespérer pour les porter au crime. Néron est une exception puisqu'il est lui un criminel né, puisqu'il est lui effectivement un monstre et Racine le considère comme tel. Mais, dit-il, c'est « un monstre naissant » qu'il n'a pas pu « représenter aussi méchant qu'il l'a été depuis ¹⁷³ ». Et c'est bien mieux ainsi. Le meurtre de Britannicus est le premier crime de Néron et c'est ce qui assure l'intérêt psychologique et dramatique. Quelle que soit l'envie qu'a Néron de se débarrasser de Britannicus, il hésite à franchir le pas. Il se laisse un instant émouvoir par le désespoir de sa mère à la scène 2 de l'acte IV et à la scène 3 il est profondément touché par l'éloquent discours de Burhhus qui réussit à le convaincre de se réconcilier avec Britannicus. Narcisse survient alors et renverse à nouveau la situation, grandement aidé, comme je l'ai montré plus haut, par les circonstances qui font que, s'il se réconciliait avec Britannicus, Agrippine s'en attribuerait alors tout le mérite, idée qu'il ne peut supporter.

Sa vision de la tragédie racinienne étant aussi absurde qu'arbitraire, Goldmann est continuellement obligé d'essayer de fausser le sens des textes sur lesquels il prétend fonder son interprétation et surtout de ne tenir aucun compte de tous ceux, innombrables, qui la contredisent. J'ai longuement réfuté, dans le dernier chapitre de mes *Études sur Britannicus*, l'analyse que Goldmann prétend faire de la pièce. Je n'y reviendrai pas ici. Pour montrer jusqu'à quel degré de mauvaise foi il peut aller, je me contenterai d'évoquer le portrait qu'il nous fait du personnage d'Hippolyte ¹⁷⁴. Voici ce qu'il ose écrire : « Hippolyte, qui pourrait paraître au premier abord comme un personnage positif, vertueux, est en réalité un faible, un pantin, à qui la moindre difficulté et le moindre problème donnent la tentation de la fuite ¹⁷⁵ ». Peu lui chaut que Racine ne semble pas du tout partager la piètre opinion qu'il a d'Hippolyte lui qui, voulant expliquer pourquoi il a rendu son héros amoureux, dans sa *Préface* : « J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre et se laisse opprimer sans l'accuser ».

¹⁷³ Première Préface de *Britannicus*.

¹⁷⁴ Voir mon article, « Hippolyte calomnié... par Lucien Goldmann », *Mélanges offerts à Jean-Pierre Collinet*, Éditions universitaires dijonnaises, 1992, pp. 245-255, repris dans *Études sur le dix-septième siècle*, Eurédit, 2206.

¹⁷⁵ *Situation de la critique racinienne*, L'Arche, 1971, p. 83

Le mot qui, selon Goldman convient le mieux pour définir Hippolyte, c'est celui de « fuite » et il prétend en trouver aussitôt la preuve dans les propos et le comportement d'Hippolyte à la fin de la scène 1 et à la scène 2 : « Hippolyte qui va se jouer la comédie à lui-même et aux autres, conclut :

Théramène, je pars, et vais chercher mon père. (I, I).

Mais Théramène, qui est – dans la pièce – le messenger de la vérité, mais d'une vérité superficielle et incomprise, lui demande s'il ne veut pas auparavant voir Phèdre. Tant qu'il ne s'agit que de mots et non pas d'actes, Hippolyte se déclare prêt à faire face à la réalité.

Ne verrez-vous point Phèdre avant que de partir,
Seigneur ?

– C'est mon dessein, tu peux l'en avertir.

Voyons-la, puisque ainsi mon devoir me l'ordonne (I, 1).

Ce n'est, bien entendu, que du bavardage. Aussitôt l'arrivée de Phèdre annoncée, il reprend sa véritable nature :

Elle vient.

– Il suffit, je la laisse en ces lieux,

Et ne lui montre point un visage odieux (1,2).

Hippolyte n'ira jamais au-devant de la réalité et du danger ¹⁷⁶. »

Goldmann rapproche, pour les opposer, les vers d'Hippolyte à la fin de la scène 1, où il se dit prêt à voir Phèdre, et ceux qu'il prononce à la fin de la scène 2, où il dit à CEnone qu'il se retire pour la laisser seule avec Phèdre, persuadé de faire ainsi apparaître Hippolyte comme un personnage profondément velléitaire qui recule toujours devant l'action. Mais, si Hippolyte, qui s'était déclaré prêt à voir Phèdre, décide de se retirer avant qu'elle n'arrive, il a une excellente raison pour cela. S'il le fait, c'est à la demande expresse, respectueuse mais néanmoins très pressante, d'Enone. Goldman pourtant choisit de ne tenir aucun compte de sa tirade dont il ne cite que les deux

¹⁷⁶ *Le dieu caché*, p. 425.

derniers mots : « Elle vient ». Il suffit donc de la rappeler pour faire éclater l'incroyable malhonnêteté ou la profonde stupidité de Goldmann :

Mais quel nouveau malheur trouble sa chère Cœnone ?

demande Hippolyte en voyant entrer Cœnone visiblement bouleversée. Elle lui répond alors par ces vers célèbres, que tout racinien connaît, mais que Goldmann préfère ignorer :

Hélas, Seigneur ! quel trouble au mien peut être égal ?
La reine touche presque à son terme fatal.
En vain à l'observer tour et nuit je m'attache.
Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache.
Un désordre éternel règne dans son esprit.
Son chagrin inquiet l'arrache de son lit.
Elle veut voir le jour ; et sa douleur profonde
M'ordonne toutefois d'écarter tout le monde...
Elle vient.

Il suffit. Je la laisse en ces lieux

Et ne lui montre pas un visage odieux

répond Hippolyte. Les paroles d'Cœnone suffisent amplement en effet à expliquer pourquoi Hippolyte décide aussitôt de se retirer. Goldmann aurait-il voulu qu'il décidât de passer outre la volonté d'une mourante ? Aurait-il voulu qu'il choisît de lui imposer une présence dont il a de bonnes raisons de penser qu'elle lui est odieuse ?

Pas plus que de la tirade d'Cœnone au début de la pièce, Goldmann ne daigne tenir le moindre compte du célèbre récit de Thémamène à la fin de la pièce. Il le passe entièrement sous silence. Et pour cause. Le malheureux gouverneur d'Hippolyte n'a manifestement pas compris qu'il venait d'assister à la mort d'un pantin. Il est persuadé, au contraire, d'avoir assisté à celle d'un héros qui s'est révélé en mourant comme le digne fils du grand tueur de monstres qu'est son père. Voici, en effet, comment il décrit la réaction d'Hippolyte à l'apparition du monstre :

Tout fuit, et sans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,
Il lui fait dans le flanc une large blessure ¹⁷⁷.

« Tout fuit », nous dit Théràmène qui a donc lui aussi suivi le mouvement, « Tout fuit » sauf Hippolyte. Si Goldmann, pour qui Hippolyte est essentiellement un être de fuite, avait cité ces vers, il aurait porté un coup mortel à sa thèse. Certes, il aurait pu essayer de montrer que Théràmène, encore sous le coup de la grande frayeur qu'il venait d'éprouver, ne savait pas ce qu'il disait. Mais la tentative aurait été désespérée. Il a donc eu recours à la tactique qu'il prétend si abusivement être celle d'Hippolyte : la fuite.

Concluons qu'il n'y a strictement rien à retenir du *Dieu caché*. Si ce livre mérite pourtant de ne pas tomber totalement dans l'oubli, c'est seulement parce qu'il constitue un monument peut-être inégalable d'inintelligence et de mépris des textes.

Après ceux de Roland Barthes et de Lucien Goldmann, le troisième grand nom de la nouvelle critique est celui de Charles Mauron. Il n'a jamais connu l'immense notoriété de Barthes et de Goldmann, et cela tient sans doute au fait qu'il connaît beaucoup mieux qu'eux les textes dont il parle et qu'il n'a jamais proféré d'absurdités aussi énormes. Il n'en reste pas moins que ses analyses des œuvres sont presque toujours hautement contestables, car constamment faussées par le désir d'y trouver l'illustration des dogmes psychanalytiques. Il est d'ailleurs l'inventeur d'une méthode d'inspiration ouvertement freudienne, spécifiquement conçue pour déformer plus aisément les textes, à laquelle il a donné le nom de psychocritique. Il la définit en ces termes : « Elle recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. La technique doit (provisoirement) annuler les secondes pour qu'apparaissent les premières. La psychanalyse avait déjà résolu un problème très voisin par la méthode des libres associations. Mais celle-ci est inapplicable en critique littéraire où l'on ne saurait dire à Mallarmé : "Associez". La superposition des textes la remplace en psychocritique ¹⁷⁸ ». Et il précise un peu plus loin les grandes étapes de sa méthode :

¹⁷⁷ Acte 5, scène 6, vers 1525-1530.

« 1 – En superposant les textes d'un même auteur comme des photographies de Galton, on fait apparaître des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires.

2 – On recherche, à travers l'œuvre du même écrivain, comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements ou, d'un mot plus général, les structures révélées par la première opération. [...] La seconde opération [...] aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel.

3 – Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expressions de la personnalité inconsciente et de son évolution.

4 – Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain ¹⁷⁹ ».

C'est dans le dernier chapitre d'*Assez décodé !* « Un séducteur à titre posthume, Tartuffe ? ¹⁸⁰ » que j'ai pour la première fois contesté les thèses de Charles Mauron, Roger Planchon s'en étant inspiré pour faire de Tartuffe un homme jeune et séduisant et expliquer son emprise sur Orgon par l'homosexualité de celui-ci. Mauron se plaît à fabriquer ce qu'il appelle des « figures de fils » c'est-à-dire des personnages qui ne sont pas les fils de ceux qu'il considère comme leurs pères, mais qui, s'ils l'étaient, auraient avec eux une relation œdipienne. Ainsi il lui suffit que Tartuffe essaie de séduire la femme d'Orgon pour qu'il ne puisse résister à l'envie de le considérer comme le fils de celui-ci. Mais, naturellement, il se garde bien d'avouer qu'il a été mû par le seul désir de satisfaire ses marottes freudiennes. Il prétend, au contraire, que cette conclusion s'est imposée à lui à la suite de la superposition de *Tartuffe* et de *Mithridate*. Mais il n'aurait évidemment jamais eu l'idée parfaitement saugrenue de superposer *Tartuffe* et *Mithridate*, s'il n'avait déjà décidé qu'il fallait à tout prix que Tartuffe fût le fils d'Orgon et donc que celui-ci, comme Mithridate, eût en réalité deux fils. Dans *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, il pose d'emblée cette superposition alors que, dans sa *Psychocritique du genre comique*, il procède au préalable à une superposition de *L'Avare* et de *Mithridate*. L'idée de rapprocher *L'Avare* de *Mithridate* peut, en effet, sembler légèrement moins extravagante que celle de rapprocher *Tartuffe* de *Mithridate*, dans la mesure où les deux pères sont effectivement les rivaux de leurs fils et où Mithridate, pour obliger Monime à avouer qu'elle aime Xipharès, utilise le

¹⁷⁸ *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, 1962, p. 23.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁰ Ce chapitre n'a pas été repris dans la réédition d'*Assez décodé !* Il figure désormais dans les *Études sur Le Tartuffe*, Sedes, 1994 ; réédition Eurédit, 2005.

même procédé que celui qu'avait utilisé Harpagon pour obliger Cléante à avouer qu'il aimait Marianne. Grâce à cette superposition des trois pièces, Mauron prétend découvrir ce que personne sans doute n'aurait jamais découvert sans lui : de même que Mithridate a deux fils un bon (Xipharès) et un mauvais (Pharnace), Orgon et Harpagon ont aussi tous deux fils, un bon et un mauvais (Damis et Valère d'une part et Tartuffe et Cléante d'autre part).

Comment ne pas s'étonner tout d'abord que Mauron se soit livré à une superposition de *Tartuffe* et de *L'Avare* avec *Mithridate*, alors qu'il avait affirmé que la superposition devait porter sur « des textes d'un même auteur » ? Comment aussi ne pas se dire alors que, si Racine n'avait pas existé ou n'avait pas choisi d'écrire une tragédie sur Mithridate, Mauron n'aurait peut-être jamais soupçonné qu'Orgon et Harpagon avaient deux fils ? Comment ne pas s'interroger sur une méthode qui ne permet de comprendre l'œuvre d'un auteur que si, plus tard, un autre auteur nous en donne la clef sans s'en douter le moins du monde ?

Certes, la superposition peut paraître un peu moins étrange lorsqu'elle ne porte que sur des textes d'un même auteur. Elle n'en soulève pas moins de graves difficultés. Dans le cas présent, comment ne pas se dire, en effet, que si Molière était mort après avoir écrit *Le Tartuffe*, et donc avant d'avoir écrit *L'Avare*, la structure de la seconde pièce n'aurait pu éclairer celle de la première ? Inversement, s'il avait eu une vie plus longue et avait pu écrire encore quelques pièces après *Le Malade imaginaire*, alors d'autres superpositions auraient sans doute été possibles qui auraient pu inciter Mauron à nous proposer une vision bien différente de la pièce. Plus généralement, si l'on pense, comme le font tous deux, mais avec des présupposés très différents, freudiens pour l'un et marxistes pour l'autre, Charles Mauron et Lucien Goldmann, qu'on ne peut comprendre vraiment une œuvre d'un auteur que si l'on a d'abord reconstitué ce que le premier appelle son « mythe personnel » et le second sa « vision du monde », et, pour ce faire, acquis une connaissance aussi précise que possible de la totalité de ses œuvres, existe-t-il alors une seule œuvre dont on puisse dire avec certitude qu'on l'a vraiment comprise ? Car, sans parler des auteurs dont une partie de l'œuvre s'est perdue, comment peut-on jamais être sûr qu'un auteur n'est pas mort avant d'avoir écrit tout ce qu'il portait en lui ou que les circonstances de la vie lui ont bien laissé la possibilité de le faire ?

Pour en revenir à la méthode des superpositions, elle ne serait légitime que si Mauron se contentait de demander à d'autres textes du même auteur de confirmer ou plutôt d'illustrer les analyses faites sur un texte donné, et s'il ne leur

demandait qu'exceptionnellement de lui fournir un élément d'explication véritable portant, non pas sur la signification générale du texte, mais seulement sur un point très précis dont l'interprétation pourrait paraître incertaine. Mais, en prétendant faire de Tartuffe un second fils d'Orgon, Mauron donne évidemment à la pièce un éclairage entièrement nouveau. Il serait donc hautement souhaitable que cet éclairage ne fût pas exclusivement fondé sur une superposition de textes qui paraît purement factice.

Certes, Mauron entend distinguer la superposition des textes de leur simple comparaison. La seconde, écrit-il « porte sur des contenus conscients et volontaires ; elle est du ressort de la critique classique. Une superposition brouille, au contraire, les contenus conscients de chacun des textes superposés ; elle les affaiblit les uns par les autres afin de faire apparaître moins des répétitions obsédantes (problème mieux résolu par la statistique) que des liaisons inaperçues et plus ou moins inconscientes ¹⁸¹ ». Faisons donc preuve de bonne volonté et acceptons d'admettre que la superposition puisse paraître, au premier abord, déroutante, pour ne pas dire passablement arbitraire. Elle ne saurait pourtant l'être totalement, auquel cas il serait tout loisible de superposer n'importe quel texte sur n'importe quel autre. Or la superposition de *Tartuffe* et de *Mithridate* apparaît totalement arbitraire puisqu'elle suppose acquis ce qu'elle est censée nous apprendre. Car, à moins d'avoir déjà, avant toute superposition, conçu l'idée saugrenue de considérer Tartuffe comme un fils d'Orgon, auquel cas celui-ci aurait effectivement deux fils comme Mithridate, on ne voit vraiment aucune autre raison de penser à rapprocher les deux pièces. À l'évidence, Mauron ne fait pas de la superposition des textes l'usage qu'il prétend en faire. Il prétend s'en servir pour découvrir des perspectives nouvelles sur les textes et, en réalité, il n'attend d'elle qu'une seule chose, la confirmation de ses marottes.

Ces marottes étant essentiellement freudiennes, c'est, on s'en doute, le complexe d'Œdipe que Mauron va vouloir à tout prix retrouver dans les comédies de Molière comme lorsqu'il prétend faire de Tartuffe un fils d'Orgon. Nous avons vu de quelle façon, faisant écho sans le savoir à Rousseau, il avait défini « le mythe personnel de Molière », don il résume ainsi les caractères essentiels : « Les traits archétypiques d'un tel mythe sautent aux yeux. La plupart se rapportent au conflit des générations. Barbons et jouvenceaux s'opposent déjà dans Plaute et Térence comme *senes* et *adulescentes*, les pères étant toujours plus riches et moins aimés que les fils. L'esprit de fourberie, si nécessaire à ces derniers, a glissé des esclaves aux valets [...] La jalousie et

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 23.

l'adultère constituent apparemment un autre thème : la femme, autant et plus que le valet, y fourbe le barbon – père, tuteur, mari. Mais ce second conflit, plus exploité par la farce française et la comédie espagnole, se relie aisément au premier. Leur point de jonction est l'Œdipe combinant l'agression contre le père et la rivalité amoureuse ¹⁸² » ?

Mauron ne craint pas d'affirmer que les « traits archétypiques » qu'il a cru pouvoir relever dans la comédie moliéresque « sautent aux yeux ». Mais rien n'est moins évident. Si Mauron avait raison, la comédie moliéresque devrait opposer principalement les pères à leurs fils et ce conflit devrait essentiellement prendre la forme d'une rivalité amoureuse. Or, sur les vingt-neuf comédies de Molière, il n'y a en que sept dans lesquelles on trouve des pères et des fils. Sur ces sept comédies il y en a quatre seulement où ils sont en conflit : *Le Tartuffe*, où Orgon s'oppose à Damis, *Dom Juan* où Dom Louis s'oppose à Dom Juan, *Les Fourberies de Scapin* où Géronte et Argante s'opposent à leurs fils respectifs, Léandre et Octave, et enfin *L'Avare* où Harpagon s'oppose à Cléante. Sur ces quatre comédies, il n'y en a finalement qu'une seule où une rivalité amoureuse oppose le père et le fils : *L'Avare*. Ce qui devrait donc être la règle est au contraire une exception et elle est unique.

En réalité, mais Mauron ne veut pas le voir, les conflits qui opposent les pères et les filles sont nettement plus fréquents que ceux qui opposent les pères à leurs fils. On les rencontre dans neuf comédies : *Les Précieuses ridicules*, où Gorgibus s'oppose à sa fille Magdelon ainsi qu'à sa nièce Cathos, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, où Gorgibus s'oppose à Célie, *Le Tartuffe*, où Orgon s'oppose à Mariane, *L'Amour médecin*, où Sganarelle s'oppose à Lucinde, *Le Médecin malgré lui*, où Géronte s'oppose à Lucinde, *L'Avare*, où Harpagon s'oppose à Élise, *Monsieur de Pourceaugnac*, où Oronte s'oppose à Julie, *Le Bourgeois gentilhomme*, où Monsieur Jourdain s'oppose à Lucile, et *Le Malade imaginaire*, où Argan s'oppose à Angélique.

Pour expliquer ce phénomène, il n'est aucunement besoin de faire appel à la psychanalyse. Il suffit de se mettre la place de Molière et de chercher à comprendre ce qu'il a voulu faire. Si, dans son théâtre, les pères s'opposent souvent à leurs enfants, c'est généralement parce qu'ils manquent à tous leurs devoirs de pères. Ce ne sont plus des pères, mais des monomanes en proie à une passion exclusive à laquelle ils sont prêts à tout sacrifier et notamment le bonheur de leurs enfants. Dans *Le Tartuffe*, ce n'est pas le père qui s'oppose à ses enfants, mais un dévot borné, embobiné par un imposteur. Dans *L'Avare*, ce

¹⁸² *Ibid.*, pp. 271-272.

n'est pas le père qui s'oppose à ses enfants, mais le grippe-sou qui ne vit plus que pour amasser toujours davantage. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, ce n'est pas le père qui s'oppose à sa fille, mais l'individu vaniteux qui s'est mis dans la tête de faire oublier ses origines pour s'introduire dans le monde de l'aristocratie. Ce n'est pas le père non plus qui s'oppose à sa fille dans *Le Malade imaginaire*, mais l'hypocondriaque habité par une peur panique de la maladie.

Le conflit plus ou moins larvé qui, à cause de sa « folie », oppose le père à ses enfants, devient particulièrement aigu lorsque le père prétend imposer à ses enfants un mariage dont il lui importe peu qu'il ne puisse faire leur bonheur pourvu qu'il lui serve à satisfaire sa lubie. Or pour atteindre ce but, il faut que l'enfant à marier soit une fille et non un fils. Si au lieu d'avoir une fille en âge d'être mariée, Argan avait un fils, il ne pourrait espérer réaliser son vœu le plus cher : avoir un gendre médecin. De même, si monsieur Jourdain n'avait pas une fille en âge d'être mariée, mais un fils, il ne pourrait espérer anoblir sa descendance par son mariage. Si Orgon, lui, a à la fois une fille et un fils en âge d'être mariés, ce n'est pas du mariage de son fils, mais de celui de sa fille qu'il attend de voir exaucer son rêve : faire entrer un homme de Dieu dans sa famille, ce qu'est Tartuffe à ses yeux faute d'être prêtre (mais il ne pourrait alors lui faire épouser sa fille). Car, s'il y assurément de pieuses, de très pieuses femmes et même des saintes, il n'y a pas de « femmes de Dieu ». *Les Femmes savantes* relèvent également de la même analyse, même si le rôle du parent monomane et tyrannique y est tenu par la mère et non plus par le père qui a abdiqué toute autorité. Si Philaminte avait un fils et non une fille à marier, elle ne pourrait rêver faire entrer dans sa famille l'homme qui est à pour l'incarnation de la littérature et de l'esprit, Trissotin. Car elle a beau être une féministe, une femme de lettres ne saurait, et de loin, avoir à ses yeux le même prestige qu'un homme de lettres. Cette analyse peut même s'appliquer à une comédie où il n'y a ni père ni mère comme *L'École des femmes*. Le personnage tyrannique et monomane y est, en effet, représenté non par un père ou une mère, mais par un tuteur. Comme Argan est obsédé par la crainte de la maladie, Arnolphe l'est par celle du cocuage. Il a donc élevé sa pupille Agnès dans la plus grande ignorance des choses du sexe avec l'intention de l'épouser lui-même, le moment venu, pour avoir ainsi les meilleures chances de ne pas être trompé. Il fallait donc absolument qu'il eût la charge d'une pupille et non d'un pupille.

Mais, outre qu'ils sont peu nombreux, il paraît bien difficile de déceler un caractère œdipien dans les conflits qui chez Molière opposent le père et le fils ? Sans doute Mauron nous précise-t-il que la comédie ne saurait nous montrer que des ersatz d'Œdipe : « Les composantes de l'Œdipe – inceste et parricide – ne sauraient ici avoir d'expression directe. L'inceste est représenté tout au plus par une rivalité amoureuse entre père et fils ¹⁸³ ». Malheureusement pour lui, on ne trouve, chez Molière, qu'un seul exemple d'une telle rivalité, celle d'Harpagon et de Cléante dans *L'Avare*. Mais selon lui, on trouve aussi dans *L'Avare* un ersatz de parricide, Cléante allant parfois jusqu'à souhaiter la mort de son père. Il en conclut donc que « *L'Avare* est sans doute la comédie qui se rapproche le plus du mythe originel puisque le fils, non content de convoiter la jeune fille que son père va épouser, souhaite presque ouvertement la mort du vieillard ¹⁸⁴ ».

Mauron prétend que « *L'Avare* est sans doute la comédie qui se rapproche le plus du mythe originel ». Mais, outre qu'il aurait mieux fait de dire qu'elle était celle qui s'en éloignait le moins, les arguments qu'il invoque pour le prouver sont bien peu convaincants. Il accuse Cléante de « convoiter la jeune fille que son père va épouser », oubliant seulement ou feignant d'oublier qu'il est tombé amoureux de Mariane, avant que son père ne songe à l'épouser. C'est donc son père qui va sur ses brisées et non l'inverse, comme il ne manque pas de le lui rappeler : « Comment, pandard ? tu as l'audace d'aller sur mes brisées ? – C'est vous qui allez sur les miennes ; et je suis le premier en date ¹⁸⁵ ». Pour que l'on pût croire qu'une véritable rivalité amoureuse opposait Cléante et Harpagon, il aurait fallu, de plus, que celui-ci fût réellement amoureux de Mariane. Ce n'est vraiment pas le cas. À l'évidence le seul véritable amour d'Harpagon, c'est l'argent comme Frosine le dit à Mariane : « car enfin il vous aime fort, je le sais, mais il aime un peu plus l'argent ¹⁸⁶ ». Et c'est bien peu dire, car, quand il doit finalement renoncer à Mariane, il se console très aisément à la pensée qu'il va revoir sa chère cassette.

Mauron croit, de plus, avoir trouvé un substitut du parricide dans le fait que Cléante « souhaite presque ouvertement la mort du vieillard ». Il dit en effet à La Flèche : « Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères ; et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent ¹⁸⁷ ». Mais,

¹⁸³ *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964, p. 60.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁵ Acte IV, scène 3.

¹⁸⁶ Acte IV, scène 1.

¹⁸⁷ Acte II, scène 1.

outre qu'il ne dit pas vraiment qu'il souhaite la mort de son père (il suggère seulement qu'il serait bien excusable de le faire), ce propos n'est aucunement lié au fait qu'Harpagon veut épouser Mariane. Cléante l'ignore encore ; il ne sait même pas qu'il la connaît.

Mais, quand bien même l'on pourrait admettre que l'on trouve bien dans *L'Avare*, les deux composantes de l'Œdipe, ce qui devrait être la règle, si Mauron avait raison, n'en resterait pas moins un cas unique. Il essaie, il est vrai, de nous convaincre que ces deux composantes se retrouvent dans d'autres pièces aussi, même si c'est d'une façon moins nette. Les pièces qu'il évoque sont pourtant bien peu nombreuses, et de plus Mauron n'arrive jamais à y trouver qu'une seule de ces deux composantes, ou du moins il le croit, car ses arguments sont parfaitement fallacieux.

En ce qui concerne l'inceste, sa méthode est très simple : il lui suffit de pouvoir se dire qu'un personnage X, s'il était, ce qu'il n'est pas, le fils d'un personnage Y, serait alors le rival de son père, pour décréter qu'il est bien le fils de Y. C'est ce qu'il fait, nous l'avons vu, avec Tartuffe. Peu lui chaut qu'Orgon appelle Tartuffe « mon frère » et le considère comme son maître spirituel. Peu lui chaut que celui-ci appelle également Orgon « mon frère » et Damis « mon fils ». Tartuffe veut séduire la femme d'Orgon. S'il était le fils de celui-ci, son désir serait œdipien. Cela suffit pour que Mauron le considère comme une « figure » de fils.

Les autres figures de fils que Mauron prétend découvrir sont peut-être plus extravagantes encore. Comment ne pas tomber des nues quand on apprend que, dans *Amphitryon*, Jupiter est lui aussi une figure de fils ? Les dieux pourtant sont plutôt censés être les pères des hommes que leur fils et, dans le cas de Jupiter, son nom même devrait suffire à écarter une telle hypothèse. Mais, puisqu'il « vole l'identité du maître de maison pour le cocufier absolument et sans combat¹⁸⁸ », Mauron veut absolument le considérer comme le fils d'Amphitryon. Dans *L'École des femmes*, Horace, parce qu'il a séduit Agnès, fait l'objet d'une métamorphose semblable et devient le fils d'Arnolphe. Mais celle de Dorante dans *Le Bourgeois gentilhomme*, est sans doute plus déroutante encore : il devient le fils de M. Jourdain sans que Mauron essaie seulement de nous expliquer pourquoi. Il aurait assurément bien du mal à le faire puisqu'à aucun moment Dorante ne cherche à séduire Mme Jourdain. C'est au contraire celui-ci qui courtise la femme qu'il s'apprête à épouser, Dorimène.

¹⁸⁸ *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 293.

Les exemples invoqués par Mauron en ce qui concerne la seconde composante de l'Œdipe, le parricide, sont, eux aussi, bien peu probants et c'est peu dire. Ainsi, s'il nous dit que « dans le *Malade imaginaire*, la mort du père est souhaitée (A.I. sc. VII) et figurée (A. III, sc. XII, XIII et XIV) ¹⁸⁹ », il préfère ne pas rappeler par qui cette mort est souhaitée. Pour qu'il pût en tirer parti, il aurait fallu qu'elle eût été souhaitée par un fils d'Argan. Mais celui-ci n'a pas de fils. Ce n'est pas par ses filles non plus que sa mort est souhaitée. Car ce n'est pas la mort du père qui est souhaitée dans *Le Malade imaginaire*, c'est la mort du mari. C'est Béline, la seconde femme d'Argan qui souhaite sa mort et c'est bien normal puisqu'elle ne l'a épousé que pour recueillir son héritage. En désespoir de cause Mauron va jusqu'invoquer le fait qu'Argan fait le mort. Là encore il aurait au moins fallu que ce fût son fils qui l'incitât à faire le mort. Mais c'est Toinette qui l'y incite et ce n'est nullement parce qu'elle souhaite la mort de son maître. Elle souhaite lui prouver que Béline ne s'intéresse qu'à son argent.

Charles Mauron veut également voir des substituts de parricides dans les coups que peuvent recevoir les personnages de pères. Mais cela n'arrive que très rarement et les auteurs de ces coups ne sont jamais les fils. Ce sont des valets. Mauron invoque les coups de bâton que Scapin, le valet de Léandre, inflige au père de celui-ci, Géronte. Mais il néglige de préciser que ce n'est pas Cléante qui lui a demandé de le faire. Il s'agit d'une vengeance personnelle : il a voulu punir Géronte qui avait essayé de faire croire à son fils qu'il l'avait trahi. D'ailleurs il lui arrive aussi de faire subir le même traitement à son fils. À la scène 3 de l'acte II, il avoue en effet à Cléante qu'il s'est une nuit déguisé en loup-garou et l'a roué de coups de bâton dans le but de lui faire passer l'habitude de sortir la nuit. Mauron croit pouvoir invoquer aussi *L'École des femmes* dans laquelle le père, serait frappé « accidentellement afin de dégager la responsabilité du fils (cf. *L'École des Femmes*, A. I, sc. II, A. IV, sc. VI) ¹⁹⁰ ». Mauron, bien sûr, se garde bien de citer les textes. Il se contente de nous y renvoyer, en espérant bien que nous n'aurons pas la curiosité de nous y reporter. Rappelons donc d'abord ce qui se passe à la scène 2 de l'acte I. Arnolphe qui revient de voyage veut rentrer chez lui, mais ses deux domestiques Alain et Georgette qui n'ont pas la conscience tranquille parce que pendant l'absence de leur maître, ils ont laissé Horace entrer dans la maison et rencontrer Agnès, se montrent très peu pressés d'aller lui ouvrir. Arnolphe s'impatiente et les menace ; tous deux se précipitent en même temps alors et

¹⁸⁹ *Psychocritique du genre comique*, p. 62.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

disputent pour lui ouvrir la porte et, dans la bousculade, Arnolphe reçoit un coup d'Alain.

Voilà un exemple de parricide bien étrange. Outre que celui qui reçoit le coup n'est pas un père mais seulement un substitut de père, celui qui lui donne ce coup n'est pas son fils, puisqu'il n'en a pas. Il pourrait du moins être celui que Mauron considère comme le substitut du fils qu'il n'a pas, Horace. Ce n'est pas le cas. Faute de mieux, il pourrait être le domestique de celui-ci. Ce n'est pas non plus le cas. Mauron invoque aussi la scène 6 de l'acte IV, où il n'est nullement question de coups que reçoit Arnolphe, mais de coups que, dans sa colère, il donne, au contraire, sur des tables et à un petit chien. Il se pourrait sans doute que Mauron ait, en réalité, voulu faire allusion à la scène 4 de l'acte IV. Arnolphe y fait la leçon à Alain et Georgette, leur ordonnant de repousser Horace avec la plus grande vigueur s'il se montre de nouveau. Il leur fait répéter leurs rôles, lui-même jouant celui d'Horace. Alain et Georgette le repoussent donc et cette dernière y met tant d'ardeur qu'Arnolphe s'empresse d'arrêter le jeu : « Bon. Holà ! C'est assez ». Mais là encore l'exemple n'est en rien convaincant à moins de considérer Georgette comme une figure de fils et l'on comprend que Mauron ait préféré rester très allusif. S'il avait rappelé les faits, loin de conforter sa thèse, il n'aurait réussi qu'à mieux prouver qu'il était prêt à faire flèche de tout bois pour défendre l'indéfendable.

En conclusion, il me paraît clair qu'il n'y a rien à retenir, pour le moliériste, des travaux de Mauron. Ils n'éclairent en rien Molière comme ils n'éclairent en rien Racine. Mauron ne nous éclaire jamais que sur ses propres défauts, qui sont ceux de tous les tenants de la nouvelle critique et que Jean Pommier avait été un des premiers à relever, à propos des livres de Roland Barthes et de Jean-Pierre Richard, *Michelet par lui-même*¹⁹¹ et *Poésie et profondeur*¹⁹². « Le pire défaut de ces analyses, écrivait-il, c'est l'*apriorisme* qui les commande. Il faut que les textes de Baudelaire soient au bord de la route, comme une planète au bout du télescope de Le Verrier. On ne se fait faute d'altérer ni le texte vers lequel on va, ni celui par où l'on passe et qui subit déjà l'influence du climat voisin¹⁹³ ». Et il ajoutait un peu plus loin : « Je permets au critique de s'emparer d'un texte pour en parer sa propre pensée. Mais ce n'est même pas le cas ici, semble-t-il : l'auteur est moins volé que trahi¹⁹⁴ ». Comme

¹⁹¹ Seuil, 1954.

¹⁹² Seuil, 1955.

¹⁹³ « Baudelaire et Michelet devant la jeune critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1957, p. 550.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 556.

Lucien Goldmann ou Roland Barthes, Charles Mauron n'a pas cessé de trahir les auteurs qu'il prétendait éclairer.

En dehors de ces trois grandes figures de la nouvelle critique, j'ai aussi pourfendu un très grand nombre d'autres critiques qui dans leur très grande majorité étaient des universitaires. Ne pouvant bien sûr les passer tous en revue, j'en évoquerai seulement trois sur lesquels je me suis plus particulièrement attardé.

Le premier est Pierre Barbéris. Dans son livre *Le Prince et le marchand*¹⁹⁵, il avait écrit que j'étais « l'un des porte-parole de l'obscurantisme pseudo-rationaliste universitaire¹⁹⁶ ». Je n'aurais sans doute pas pris la peine de lui répondre, comme je l'ai fait dans mon livre *Un Marchand de salades qui se prend port un Prince, Réponse du petit Pommier au grand Barbéris*¹⁹⁷, s'il ne m'avait en quelque sorte invité lui-même à riposter, persuadé que je n'oserais jamais le faire et que si je m'y risquais néanmoins, je ne pourrais que me ridiculiser. Dans un chapitre intitulé « La Patronne et la police », il proposait une relecture du *Misanthrope*, dont l'idée centrale était que Célimène serait en réalité « une jeune femme d'origine plébéienne, épousée pour son argent, [qui] a été introduite dans la société aristocratique par son mariage¹⁹⁸ ». Mais il reconnaît un peu plus loin qu'un esprit étroit et mesquin pourrait contester sa thèse en invoquant une déclaration d'Alceste qui apparemment la contredit très clairement : « Il existe à ma thèse une objection "majeure" possible et qui aurait pour elle non l'ensemble du texte, mais un point du texte qui pourrait donner occasion à quelque petit Pommier de faire des effets de manche. Alceste ne déclare-t-il pas dans sa folie – je dis bien dans sa folie – de l'acte IV :

Oui je voudrais qu'aucun ne vous trouvât aimable,
Que vous fussiez réduite en un sort misérable,
Que le Ciel en naissant ne vous eût donné rien,
Que vous n'ayez ni rang, ni naissance ni bien

et la raison est qu'ainsi Célimène pourrait "tenir tout" des mains de son amour¹⁹⁹ ».

¹⁹⁵ Fayard, 1981.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 209.

¹⁹⁷ Éditions Roblot, 1978. Réédité en 2007 par les éditions Eurédit sous le titre "*Le Misanthrope*".
De son interprétation et de la prétendue pluralité du sens.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 266.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 267-268, note 1.

Comment aurais-je pu, on le comprend, résister à la tentation de me saisir du gourdin qu'il me tendait lui-même pour l'assommer ? Car l'objection qu'il soulevait n'était pas « majeure » avec des guillemets, elle l'était tout à fait, elle était absolument décisive et parfaitement rédhitoire. Aussi le prince Barbéris s'est-il cru malgré tout obligé d'essayer d'y répondre. Avant de citer les vers d'Alceste si gênants pour sa thèse, il prend tout d'abord la précaution de dire qu'il parle « dans sa folie » et il insiste : « je dis bien dans sa folie ». Mais si l'on peut parler de « folie », qui est un bien grand mot, celle d'Alceste ne consiste pas à prêter à Célimène ce qu'elle n'a pas, mais à lui souhaiter de ne pas avoir ce qu'elle a. Alceste nous fait ici irrésistiblement penser à Toinette qui, lorsqu'elle se déguise en médecin, dit à Argan : « Je voudrais Monsieur, que vous eussiez toutes les maladies que je viens de dire, que vous fussiez abandonné de tous les médecins, désespéré, à l'agonie, pour vous montrer l'excellence de mes remèdes et l'envie que j'aurais de vous rendre service ²⁰⁰ ». Mais le prince Barbéris ne semble guère avoir eu le sens du comique, ce qui est bien fâcheux lorsque l'on prétend expliquer Molière. Célimène, elle, n'en manque pas et elle répond ironiquement à Alceste :

C'est me vouloir du bien d'une étrange manière ! ²⁰¹

Le prince nous propose aussi une autre explication : « Il peut s'agir, dit-il, d'une hyperbole d'amoureux, d'une flatterie ²⁰² ». Il faudrait savoir : ou bien Alceste est fou et donc ne sait pas ce qu'il dit, ou bien il veut flatter Célimène et sait donc fort bien ce qu'il dit. Mais cette nouvelle explication est parfaitement ridicule. Le prince oublie tout simplement qu'Alceste n'est pas du tout un amoureux comme les autres. Le titre même de la pièce nous en avertit pourtant : Alceste est un « atrabilaire amoureux ». Si les amoureux sont généralement enclins à flatter l'objet de leur flamme, Alceste, lui, pratique la politique inverse, comme il l'explique à Célimène :

Plus on aime quelqu'un, moins il faut qu'on le flatte ;
À ne rien pardonner le pur amour éclate ²⁰³.

Et celle-ci explicite ainsi le point de vue d'Alceste :

²⁰⁰ *Le Malade imaginaire*, acte III, scène 10.

²⁰¹ Acte IV, scène 3 ; vers 1443.

²⁰² *Op. cit.*, p. 268.

²⁰³ Acte II, scène 2, vers 701-702.

Enfin, s'il faut qu'à vous se rapportent les cœurs,
On doit, pour bien aimer, renoncer aux douceurs,
Et du parfait amour mettre l'honneur suprême
À bien injurier les personnes qu'on aime ²⁰⁴.

Mais qu'importent au prince ces vers d'Alceste puisque tout le reste de la pièce lui donne raison ? C'est du moins ce qu'il affirme de manière péremptoire : « Enfin et surtout, TOUT, dans le texte, comportement, foucades, allusions des autres constitue Célimène en femme qui n'est pas du monde et à qui on le fait sentir. Par conséquent, ce mot dit par Alceste ne pourrait faire vraiment problème ²⁰⁵ ».

Malheureusement pour le prince, il n'y a pas que le « mot dit par Alceste » qui contredit sa thèse, et c'est bien peu dire. « TOUT, dans le texte » nous dit qu'elle est inepte. Mais je m'en tiendrai ici à l'essentiel. Le prince prétend que « Célimène est une dame “chez qui on va” » mais « qu'on n'épouse pas ²⁰⁶ ». C'est, selon lui, ce que Philinte essaierait de faire comprendre à Alceste à la fin de la première scène de la pièce : « Célimène n'est pas du monde de la bonne société. On comprend dès lors qu'elle constitue pour Alceste, comme le dit Philinte, un “étrange choix” : contre nature, scandaleux [...] Il semble ici que Molière, après avoir voulu nous éclairer, nous égare quelque peu en opposant (préparation pour toutes les lectures moralistes à venir) à Célimène la sincère Éliante et la prude Arsinoé : le classement se ferait donc selon un éventail de vertus abstraites ? Nous allons voir, Monsieur ²⁰⁷ ». Rien n'est plus « étrange », on le voit, que la façon dont le prince commente l'expression de Philinte. Il fait un sort à cet adjectif que Molière selon lui a mis dans sa bouche « pour nous éclairer », mais quand Philinte explique ensuite

²⁰⁴ *Ibid.*, vers 707-710.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 268, note ;

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 265.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 255.

pourquoi il juge le choix d'Alceste « étrange »²⁰⁸, il prétend que Molière alors veut « nous égarer ».

Mais le prince refuse d'écouter les raisons de Philinte, car, si celles-ci sont très claires, elles sont purement morales et psychologiques. Si Philinte pense qu'Alceste commettrait une grave erreur en épousant Célimène, ce n'est nullement à cause de sa condition sociale, mais seulement à cause de sa personnalité et de sa façon de vivre. Selon lui « la sincère Éliante » ou « la prude Arsinoé » seraient un meilleur choix que Célimène dont « l'humeur coquette et l'esprit médisant » s'accordent trop bien aux « mœurs d'à présent » pour s'accorder avec les siennes. Ajoutons que si Philinte pensait qu'Alceste ne saurait épouser Célimène à cause de son origine sociale, il ne lui conseillerait pas d'épouser plutôt Éliante, que lui-même s'apprêtera à épouser à la fin de la pièce, puisque, celle-ci étant la cousine de Célimène, risquerait fort alors de manquer elle aussi de naissance.

Quoi que dise le prince, Philinte ne pense évidemment pas que Célimène est « de celles qu'on n'épouse pas ». Mais, et c'est encore beaucoup plus gênant pour la thèse princière, un autre personnage non plus ne le pense pas, Oronte qui, au début de la scène 2 de l'acte V, dit à Célimène :

Oui, c'est à vous de voir si par des nœuds si doux,
Madame, vous voulez m'attacher tout à vous²⁰⁹.

Voilà certes ! encore une objection « majeure » et elle l'est tellement que cette fois-ci le prince, qui ne peut pas ne pas avoir remarqué ces vers a

²⁰⁸ Rappelons ce que Philinte dit à Alceste (acte I, scène 1, vers 209-222) :

Je m' étonne, pour moi, qu' étant, comme il le semble,
Vous et le genre humain, si fort brouillés ensemble,
Malgré tout ce qui peut vous le rendre odieux,
Vous ayez pris chez lui ce qui charme vos yeux ;
Et ce qui me surprend encore davantage,
C' est cet étrange choix où votre cœur s' engage.
La sincère Éliante a du penchant pour vous,
La prude Arsinoé vous voit d' un œil fort doux.
Cependant à leurs vœux votre âme se refuse,
Tandis qu' en ses liens Célimène l' amuse,
De qui l' humeur coquette et l' esprit médisant
Semblent si fort donner dans les mœurs d' à présent.
D' où vient que, leur portant une haine mortelle,
Vous pouvez bien souffrir ce qu' en tient cette belle ?

²⁰⁹ Acte V, scène 2, vers 1587-1588.

préféré ne pas l'évoquer. Car quand bien même Alceste serait peut-être prêt à se m sallier, un grand seigneur comme Oronte qui se flatte d'avoir l'oreille du roi ²¹⁰ ne saurait bien sûr envisager un seul instant d'épouser une femme dont l'origine pourrait faire jaser.

Mais la thèse du prince ne se heurte pas seulement à ce que disent les personnages. Elle se heurte aussi à ce qu'ils ne disent pas ; car s'il avait raison, on devrait trouver dans la pièce un certain nombre d'allusions à l'origine plébéienne de Célimène : on n'en trouve aucune. Admettons que les hommes, qui sont tous plus ou moins sous le charme de Célimène, préfèrent éviter soigneusement toute allusion à sa basse extraction ; mais il est un personnage au moins qui devrait, lui, y faire allusion et avec une particulière insistance, c'est cette peste d'Arsinoé, dont la médisance est le principal plaisir. Comment expliquer par conséquent que, lorsqu'elle vient trouver Célimène avec un petit discours qu'elle a soigneusement préparé et dont elle a pesé tous les mots afin qu'il soit le plus blessant possible pour celle dont elle se dit l'amie, on ne trouve pas la moindre trace d'une allusion à la roture de Célimène. Elle ne l'attaque que sur sa conduite, et jamais sur sa condition. Mais le prince n'en a cure.

Comme Pierre Barbéris, Anne Ubersfeld, que j'ai déjà évoquée dans le chapitre pr c dent, a été une figure marquante de la critique universitaire. Je m'étais payé sa tête, nous l'avons vu, dans *Assez décodé !*   propos des ridicules élucubrations lubriques que lui avait inspirées le poème « Aux Feuillantines ». Mais c'est à son livre *Lire le théâtre* ²¹¹ traduit en dix langues qu'Anne Ubersfeld doit sa notoriété. Elle est souvent considérée hélas ! comme la grande spécialiste des études théâtrales. Les innombrables ouvrages qui prétendent guider les étudiants dans la préparation de leurs examens et de leurs concours, ne manquent jamais de citer *Lire le théâtre* comme le livre qu'il faut lire en priorité avant d'aborder l'étude d'une œuvre dramatique.

Mais ce livre particulièrement indigeste ne saurait rien apprendre aux étudiants. Il ne peut que leur faire perdre leur temps et leur argent pour ceux qui l'achèteraient. J'ai consacré à ce livre un long article intitulé « Le Théâtre expliqué par la mère Ubu ²¹² ». J'y ai relevé d'abord des erreurs grossières qui

²¹⁰ Rappelons ce qu'il dit à Alceste, à la scène 2 de l'acte I, vers 289-292 :

S'il faut faire à la cour pour vous quelque ouverture,
On sait qu'auprès du Roi je fais quelque figure :
Il m'écoute ; et dans tout, il en use, ma foi !
Le plus honnêtement du monde avecque moi.

²¹¹  ditions sociales, 1977. Dernière édition en trois volumes, Belin, 1996.

²¹² Eurédit, 2006 ; nouvelle édition, Eurédit, 2010, pp. 57-85.

montrent qu'elle n'a qu'une connaissance assez approximative des œuvres les plus célèbres, comme *Andromaque*, *Bérénice*, *Phèdre* ou *Jules César*. J'y ai relevé aussi des interprétations arbitraires, voire tout à fait absurdes. Mais je ne retiendrai ici que ce qui fait la grande originalité de ce livre, l'audace inégalée dont Anne Ubersfeld fait preuve dans le maniement de la lapalissade.

Aucune porte ouverte ne lui résiste. Elle en enfonce des enfilades et des enfilades. Contentons-nous d'en franchir quelques-unes en commençant par celle-ci : « L'espace théâtral n'est pas vide : il est occupé par une série d'éléments concrets, dont l'importance relative est variable et qui sont :

- les corps des comédiens,
- les éléments du décor,
- les accessoires ²¹³ ».

L'on n'a assurément aucune peine à suivre Anne Ubersfeld et il en est de même lorsqu'elle nous révèle que le personnage de théâtre est dans l'obligation absolue de dire ce que l'auteur a décidé de lui faire dire. Il est, nous dit-elle, « le sujet d'un discours que l'on marque de son *nom* et que le comédien qui revêtira ce nom devra prononcer ²¹⁴ ». Mais de peur que l'ait pas saisi toute l'importance de cette remarque, Anne Ubersfeld éprouve le besoin de nous redire quelques pages plus loin que le personnage « parle parce que l'auteur le fait parler, lui enjoint de parler, de dire tels mots ²¹⁵ ». Anne Ubersfeld est une remarquable pédagogue. Elle commence par dire que l'auteur « fait parler » le personnage, mais elle précise aussitôt qu'il lui « enjoint de parler ». Il faut qu'il n'y ait aucune ambiguïté : l'auteur ordonne au personnage de parler. Il ne lui laisse pas le choix et il ne lui laisse pas non plus le choix de ce qu'il va dire. Il ne peut se permettre de dire tout ce qui lui passe par la tête. Il ne doit prononcer que « tels mots » que l'auteur a décidé de lui faire prononcer. Comment ne pas admirer la rigueur et la précision d'Anne Ubersfeld ?

Sans doute plus remarquable encore est le commentaire qu'Anne Ubersfeld a cru devoir faire de la célèbre injonction d'Auguste : « Prends un siège, Cinna ». Bien qu'elle soit très célèbre, personne, semble-t-il, n'avait éprouvé le besoin de l'analyser avant Anne Ubersfeld. Je dois, quant à moi, avouer à ma honte qu'ayant souvent expliqué *Cinna* au lycée d'abord et à la Sorbonne ensuite, je n'avais jamais cru devoir m'attarder sur cette injonction. Il a fallu que je lise Anne Ubersfeld pour découvrir enfin les incroyables richesses

²¹³ *Op. cit.*, tome I, p. 143.

²¹⁴ *Ibid.*, tome I, p. 94.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 109.

qu'elle recèle. Grâce à elle, j'ai enfin compris, car elle l'explique fort bien, que Corneille avait voulu que l'acteur qui serait chargé de jouer le personnage d'Auguste prononçât effectivement ces mots ; il aurait voulu également, et sur ce point aussi Anne Ubersfeld se montre tout à fait convaincante, que cet acteur ne parlât pas dans sa barbe ou à la cantonade, mais en s'adressant bien en face à l'acteur chargé de jouer le personnage de Cinna ; il aurait voulu enfin, et c'est là où Anne Ubersfeld donne toute la mesure de son incroyable pénétration, que quelqu'un, le metteur en scène ou un accessoiriste, veillât à ce qu'il y eût bien un siège sur la scène afin que Cinna n'en fût pas réduit à s'asseoir par terre.

On ne se lasse pas des lapalissades d'Anne Ubersfeld, mais les meilleures choses doivent avoir une fin. Je terminerai donc sur le commentaire qu'a inspiré à Anne Ubersfeld le célèbre vers d'Arcas dans *Iphigénie* :

« Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune ».

Voici ce qu'elle écrit : « Cette phrase peut à la rigueur avoir une signification, elle n'a pas de sens; elle n'est à proprement parler ni vraie ni fausse, on n'en peut rien dire. Mais si nous ajoutons le présupposé *nous sommes au théâtre*, nous aurons : (sur scène) "tout dort, et l'armée, et les vents et Neptune". Phrase qui présente encore des difficultés et n'aura de valeur référentielle que si la mise en scène, construisant un référent mimétique, lui donne cette valeur ²¹⁶ ». Anne Ubersfeld a raison, si cette phrase, au lieu d'être prononcée sur une scène de théâtre où l'on joue *Iphigénie* par l'acteur chargé du rôle d'Arcas, était lancée à brûle-pourpoint au milieu d'une conversation banale sur l'actualité politique, elle paraîtrait assurément tout à fait incongrue et dénuée de sens. Anne Ubersfeld a encore raison d'attendre du metteur en scène qu'il tienne compte du texte pour le choix du décor, même si elle se montre ainsi singulièrement conventionnelle. C'est là, en effet, une exigence tout à fait ringarde dont les metteurs en scène modernes, et c'est heureux, se sont affranchis depuis longtemps. On le voit, même les esprits les plus novateurs, les plus audacieux restent parfois esclaves de la tradition.

On pourrait croire qu'avec les lapalissades d'Anne Ubersfeld on a atteint le sommet du grotesque, mais ce serait sans compter avec le jargon abominable de Georges Molinié, déjà cité, avec lequel je terminerai cette évocation de mes principales cibles. Je l'ai très bien connu à Paris IV où il a été assistant, avant de partir à quelques années à Toulouse. Il est ensuite revenu à

²¹⁶ *Ibid.*, p. 194

la Sorbonne comme professeur à l'UFR de langue française dont il est très vite devenu le directeur, et il a enfin été par deux fois président de l'université. J'ai assez longtemps ignoré ses travaux, comme presque tous mes collègues, jusqu'au jour où feuilletant des revues à la librairie des Presses universitaires de France, je suis tombé sur l'un de ses articles. J'ai été horrifié. J'ai acheté la revue et j'ai aussitôt entrepris de photocopier l'article pour le distribuer à mes collègues. Et je me suis alors mis à lire les livres de Molinié et notamment ceux de ses livres destinés aux étudiants. En effet beaucoup de mes étudiants subissaient ou avaient subi l'enseignement de Molinié qui assurait le cours magistral dans une UV de stylistique obligatoire pour tous les étudiants de lettres modernes, c'est-à-dire pour la grande majorité des étudiants. Je retrouvais donc son jargon dans les copies de mes étudiants. J'étais donc obligé de leur rappeler sans cesse que le français était la langue de Molière et non celle de Molinié.

Le livre le plus connu de Molinié est sans doute son *Dictionnaire de rhétorique*²¹⁷ publié au Livre de Poche. La plupart des entrées concernent les figures de style. Les définitions qu'en donne Molinié sont toujours obscures et parfois tout à fait incompréhensibles. Quand elles ne le sont pas, elles n'ont souvent aucun rapport avec la définition habituelle. Les textes choisis pour illustrer les figures de style et donc pour en rendre, en principe, la définition plus claire n'ont bien souvent aucun rapport avec la figure en question. Qui plus, le commentaire qu'en donne Molinié montre qu'il ne l'a évidemment pas compris.

Ces quatre traits se retrouvent notamment dans l'entrée consacrée à une figure de style pourtant très facile à définir, l'hypocorisme. Voici la définition qu'en donne de Molinié : « Un hypocorisme est une figure macrostructurale. C'est une variété d'ironie, qui s'apparente à l'astéisme : l'hypocorisme a lui aussi en effet une orientation plutôt favorable et méliorative à l'égard de l'objet du propos (orientation très macrostructurale), sans pour autant énoncer à ce sujet des indications en elles-mêmes apparemment défavorables ou négatives ; il est donc plus fin et plus nuancé que l'astéisme²¹⁸ ». On l'avouera, cette définition n'est guère éclairante. Ceux qui ne savent pas ce qu'est un hypocorisme n'ont aucune chance de l'apprendre. Et ceux qui le savent, auraient été bien incapables, si l'entrée ne le leur avait pas appris d'emblée, de comprendre que Georges Molinié parlait de l'hypocorisme.

²¹⁷ Librairie générale française, 1992

²¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

À la différence de celle de Molinié, les définitions de l'hypocorisme que l'on trouve dans les ouvrages sur les figures de style sont très simples et très claires, – comme l'est celle de mon ami Henri Suhamy : « Figure surtout morphologique par laquelle on manifeste de l'affection par des diminutifs ou des appellations apparemment dépréciatives : *mignonnette*, *petit brigand*, *mon rat*, *gros nigaud*, etc. ²¹⁹ ».

Pour illustrer sa définition de l'hypocorisme Molinié a choisi une citation qui n'a rien à voir avec lui, à savoir la dernière phrase des *Caractères* de La Bruyère : « Si on ne goûte point ces *Caractères*, je m'en étonne ; et si on les goûte, je m'en étonne de même »

Sans Georges Molinié, personne ne se serait jamais douté que cette phrase cachait un hypocorisme. Très nombreux sont les parents qui appellent leurs enfants « mon chou », « mon petit lapin », « mon petit gremlin ». Assez peu nombreux sans doute sont ceux qui connaissent la phrase de La Bruyère. Mais aucun d'entre eux n'a certainement jamais pensé qu'il s'exprimait comme La Bruyère. Certes, un de mes amis m'a assuré qu'il avait traité son fils de quatre ans de petite crapule et que celui-ci, un enfant très précoce, lui avait répliqué : « Voilà maintenant que tu te prends pour La Bruyère ! ». Mais cet ami est un grand blagueur et je ne le crois qu'à moitié.

Voyons maintenant comment Molinié explique cette phrase : « Il s'agit d'un commentaire de la Bruyère sur son propre ouvrage. On ne peut pas dire qu'il en dise du mal, ni davantage du bien : le propos a l'air simplement déceptif ou aporétique. Il est cependant difficile de ne pas l'interpréter comme un véritable éloge, qui transforme un commentaire fermé en une appréciation chaleureuse. La manifestation se fait bien sûr sur une sorte d'antanaclase touchant *je m'en étonne* : la première occurrence renvoie à l'impossibilité, pour un public normal, de ne pas apprécier la satire des travers moraux des contemporains, pour des raisons très habiles de simple bon sens et d'hypocrite assurance dans le bien ; la seconde occurrence renvoie à la non moindre hypocrite et habile modestie d'auteur n'osant croire à la qualité de son livre. Le mécanisme est donc subtil et l'hypocorisme fort réussi »

Georges Molinié n'a manifestement pas compris ce que La Bruyère avait voulu dire. Certes, celui-ci s'est volontairement exprimé d'une manière un peu énigmatique, afin de terminer son livre sur une de ces formules piquantes dont il a le secret. Il est, en effet, à première vue paradoxal de s'étonner à la fois d'une chose et de son contraire. Cela semble tout à fait contradictoire. Mais le

²¹⁹ *Les Figures de style*, collection Que sais-je ? PUF, 1981, pp. 98-99.

paradoxe n'est qu'apparent. Si La Bruyère s'étonne que l'on goûte et que l'on ne goûte pas ses *Caractères*, c'est, en effet pour la même raison et cette raison, c'est qu'ils sont vrais. Cela étant, le lecteur peut en apprécier la justesse et, à l'occasion, prendre plaisir à y reconnaître des gens qu'il connaît, et La Bruyère peut donc s'étonner qu'on ne les goûte pas. Mais, si la vérité plaît naturellement, elle peut aussi blesser et, s'il s'y reconnaît, le lecteur, risque fort de ne plus goûter du tout les portraits de la Bruyère qui peut donc s'étonner qu'on les goûte.

Georges Molinié, lui, n'a pas compris, il faut pour cela un peu de subtilité, que la même raison expliquait le double et apparemment contradictoire étonnement de La Bruyère. Il a à peu près compris pourquoi La Bruyère s'étonnait qu'on ne goûtât pas ses *Caractères*. Mais il n'a pas du tout compris pourquoi il s'étonnait qu'on les goûtât. Il veut y voir de la fausse modestie. Mais il n'y a là nulle fausse modestie. La Bruyère exprime dans la seconde partie de la phrase la même satisfaction qu'il a exprimée dans la première, celle d'avoir atteint le but que Boileau a assigné à tous ceux qui se piquent d'écrire :

Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable ²²⁰.

Georges Molinié est une nullité, mais ce n'est pas là ce qui fait son originalité. Il doit sa notoriété à l'incroyable, à l'abominable, au monstrueux jargon qu'il a inventé pour masquer sa nullité. Pour le polémiste Georges Molinié est à la fois la meilleure des cibles et la moins intéressante, car son travail est tout fait. Il lui suffit d'ouvrir au hasard un livre de Molinié et d'en citer un passage. Il peut même se passer de faire le moindre commentaire. Tout ce qu'on peut écrire contre Georges Molinié ne saurait être aussi accablant pour lui que ses propres écrits.

Voici donc un échantillon du jargon grotesque dont il se gargarise : « Le stylème est appréhendé comme un caractérisème de littéarité, c'est-à-dire comme une détermination langagière fondamentalement non informative (même fictionnellement) dans le fonctionnement textuel. Aussi floue, en effet que soit cette idée de non-informativité du discours, on ne voit pas cependant comment elle est évitable pour qualifier négativement, avec son pendant qu'est la complétude syntaxique, la nature essentielle du caractérisème de littéarité; on

²²⁰ *Épître IX*, vers 43.

ajoutera bien sûr un considérant positif : il s'agit d'une détermination langagière localement créatrice d'une valeur esthétique ²²¹ ».

Voici un autre échantillon extrait d'un livre destiné aux étudiants du premier cycle particulièrement propre à les décourager de poursuivre leurs études : « Très sommairement, pour le cas le plus massif et le plus élémentaire, le moins élaboré de sous-stratification énonciative, un actant émetteur récepteur ou récitant (racontant) s'adresse à un actant récepteur lecteur. Sur cette base s'articule souvent un niveau II, lui-même indéfiniment sous-stratifiable en de multiples actes d'énonciation dépendant les uns des autres, où se situent les prises de paroles, explicites ou implicites, de personnages (des acteurs), textuellement mis en scène : le cas le plus simple est celui des dialogues romanesques. À quoi on ajoutera qu'il peut également se former d'autres types de relations actantielles (énonciatives), soit par "remontée" actoriale (tel personnage) d'un niveau à un autre, selon qu'il est impliqué à plusieurs strates de prises de paroles, soit par relations "obliques" », selon que des actants de tel niveau entretiennent simultanément une relation supplémentaire avec un actant d'un autre niveau ²²² ».

Mais le texte le plus extraordinaire de Georges Molinié est sans doute la conclusion de son livre *Sémiostylistique. L'effet de l'art* ²²³. Je vais le citer en entier (il n'est pas très long), car il mérite d'être connu, au titre d'une des productions les plus étonnantes de la sottise humaine.

Le voici : « On s'est interrogé sur la portée des procédures de sémiotisation, construisant du mondain face au monde. Ces procédures sont des langages, c'est-à-dire des praxis sociales à valeur symbolique. L'art est de l'artistisable, du phénoménal social variablement vécu, à des conditions particulières de réception. On peut construire des modèles de ces conditions sémiotiques. L'aimantation la plus sensible des dynamismes élaborateurs de valeur culturelle emporte, dans chaque matériau, à la fois des composantes thymique, noétique et éthique. L'exigence de la pensée somatique articule la proposition du simulacre de la sexualité, comme modèle de tout ressentiment esthétique, à la nécessité du recours à l'allégorie pour tracer le deuil absolu et définitif de l'assassinat même du tombeau après Auschwitz.

« Ni art, ni non-art ; ni mort, ni non-mort ; et même rétrospectivement. À travers les limites effondrées, sous les ordures de la culture au mieux

²²¹ *La Stylistique*, collection Que sais-je ? PUF, 1989, p. 105

²²² *La Stylistique*, collection Premier Cycle, PUF, 1993, p. 78.

²²³ PUF, 1998.

suicidée, le sémiotisable se réduit à la peau, du corps survivant. Le doxique seul, également, oriente la surface sociale sous laquelle il n'y a rien : une voix commune, sans visage et sans nom, mais qui émeut comme trace obscure, comme parole tue, comme geste amputé, comme vie tuée – qui émeut le corps endeillé de toute raison, nu de tout ordre.

« Même plus d'anti-destin ; mimésis radicale ; simulacre souverain – de rien. Sade, récapitulation à l'apogée du baroque européen, figurant dans l'abstraction le cœur pulsionnel de l'art en effet, subit lui aussi le renversement de l'historicité. Désormais, l'intermittence et l'indifférencié marquent corporellement, physiquement toute sensation possible de quelque corps esthétique que ce soit, dans un *continuum* de praxis sociale fondamentalement rhétorique, vidé des prétentions de l'esprit, et qui, sous la non-lumière du tohu-bohu, s'épuise dans une caresse d'où seule, du déclassé s'érige une dignité ²²⁴ ».

Quand j'ai découvert ce texte, je me suis empressé de l'envoyer à mon ami Claude Duneton qui a aussitôt décidé de lui consacrer sa chronique hebdomadaire du *Figaro*. Mais il n'a pas souhaité citer nommément Georges Molinié, pour éviter peut-être de jeter le discrédit sur la Sorbonne. Il a donc feint d'avoir reçu ce texte dans un courrier anonyme qui ne donnait aucune indication sur l'auteur. J'ai, bien sûr, regretté qu'il n'ait pas nommé Molinié, mais je me suis réjoui qu'il ait su trouver les mots qu'il fallait pour flétrir l'auteur de ce texte.

²²⁴ *Op. cit.*, pp. 275-276.

IV

L'explication de textes ne permet pas seulement de réfuter ponctuellement des interprétations erronées, elle permet plus généralement de faire éclater l'absurdité des principes dont se réclament aujourd'hui beaucoup de critiques. C'est le cas tout d'abord de la prétendue pluralité du sens. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'après avoir analysé dans le détail un texte, après l'avoir soigneusement décortiqué, après en avoir restitué la progression, après avoir reconstitué toutes les étapes du travail de l'auteur, après avoir expliqué tout au long pourquoi il avait adopté telle option plutôt que telle autre, pourquoi il avait préféré tel mot à tel autre, pourquoi il avait eu recours à telle ou telle figure de style, etc., on ne se trouve pas précisément disposé à admettre que le patient labeur auquel il s'est livré n'était finalement destiné qu'à mieux permettre à tout un chacun de décider à sa guise du sens qu'il entendait donner à ce qu'il lisait. Si un auteur souhaite vraiment que chacun le puisse le comprendre comme cela lui chante, la solution la plus simple, la plus rapide et la plus appropriée est évidemment pour lui de pratiquer l'écriture automatique.

Les tenants de la pluralité du sens invoquent volontiers Valéry et sa célèbre déclaration à propos de *Charmes* : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne. C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait

même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur ²²⁵ ». Mais comment prendre cette déclaration au sérieux de la part d'un auteur qui, privilégiant le travail par rapport à l'inspiration, se plaît à exalter sans cesse le rôle de la volonté lucide et consciente ? « Les poèmes, écrit-il, dont la perfection complexe et l'heureux développement imposeraient le plus fortement à leurs lecteurs l'idée de miracle, de coup de fortune, d'accomplissement surhumain, [...] sont aussi des chefs-d'œuvre de labeur, sont, d'autre part, des monuments d'intelligence et de travail soutenu, des produits de la volonté et de l'analyse ²²⁶ ». S'il en est ainsi, il paraît bien difficile de penser qu'il puisse considérer ses poèmes comme de simples pistes à partir desquelles les lecteurs pourraient laisser vaguer librement leur imagination et leur donner les significations les plus diverses et les plus imprévues. Si les poèmes sont « des chefs-d'œuvre de labeur », ils ne sauraient être de vagues ébauches que chaque lecteur pourrait achever à sa guise. S'ils sont « des monuments d'intelligence et de travail soutenu », ils ne sauraient être de simples matériaux dont chacun peut disposer pour construire sa propre interprétation. S'ils sont « des produits de la volonté et de l'analyse », ils ont un sens véritable, unique et conforme ou identique à la pensée de l'auteur. Comment, après avoir tant peiné pour trouver et agencer les mots de façon à dire ce qu'il voulait dire de la manière la plus juste, la plus frappante, la plus efficace possible, le poète pourrait-il se désintéresser de la façon dont le lecteur comprendra ses vers ? Comment pourrait-il admettre qu'il leur prête le sens qu'il voudra ?

Aussi bien Valéry ne semble-t-il pas avoir été disposé à l'admettre, si l'on en juge par la façon dont il défend et justifie son attachement aux règles de la prosodie traditionnelle. « Notre époque, constate-t-il, a vu naître presque autant de prosodies qu'elle a compté de poètes ». Et il s'en étonne : « Mais dans le même temps, les sciences, comme l'industrie, poursuivant une politique tout

²²⁵ "Commentaires de Charmes", in *Variété*, (*Œuvres*, tome I, Bibl. de la Pléiade, p. 1059). Et Valéry ajoute : « Une conséquence de cette erreur est l'invention de l'exercice scolaire absurde qui consiste à faire mettre des vers en prose ». Comme le feront si souvent les nouveaux critiques, Valéry se plaît à afficher un parfait mépris pour les exercices scolaires. Ce mépris me paraît, ici comme ailleurs, aussi stupide qu'injuste et déplaisant. En effet, non seulement le professeur qui se livre à l'exercice que dénonce Valéry, sait généralement fort bien tout ce que des vers peuvent perdre à être mis en prose, mais il le fait précisément pour essayer de faire sentir à ses élèves ce qui distingue la poésie de la prose. C'est, de plus, le seul moyen qu'il a de s'assurer que ses élèves ont bien compris le sens littéral du poème, ce qui n'est certes pas suffisant pour en goûter la poésie, mais est néanmoins tout à fait nécessaire.

²²⁶ "Propos sur la poésie", *Ibid.*, p. 1376.

opposée, se créaient des mesures uniformes ; elles se donnaient des unités, elles les réalisaient en étalons dont elles imposaient l'usage par des lois et par des traités ; cependant que chaque poète, prenant son être même pour collection de modules, instituait son propre corps, la période personnelle de son souffle, comme types absolus. Chacun faisait de son oreille et de son cœur un diapason et une horloge universels.

« N'était-ce pas risquer d'être mal entendus, mal lus, mal déclamés, ou de l'être, du moins, d'une sorte tout imprévue ? Ce risque est toujours très grand. Je ne dis pas qu'une erreur d'interprétation nous nuise toujours, et qu'un miroir d'étrange courbure quelquefois ne nous embellisse. Mais les personnes qui redoutent l'incertitude des échanges entre l'auteur et le lecteur trouvent assurément dans la fixité du nombre de syllabes, et dans les symétries plus ou moins factices du vers ancien, l'avantage de limiter ce risque d'une manière très simple, – disons, si l'on veut, grossière ²²⁷ ». Manifestement, lorsqu'il écrivait ces lignes, Valéry était très loin de se dire qu'un poème n'avait pas de « sens véritable » et que seuls des béotiens obtus pouvaient songer à y chercher « quelque pensée de l'auteur ».

Mais, pour certains critiques, il est maintenant temps de dépasser la notion trop timide de pluralité du sens pour prôner « l'illimitation du sens » à l'instar de Michel Contat. Rendant compte du livre de Jean-Bellemin Noël, *Gradiva au pied de la lettre*, il conclut son article par cette phrase : « Le bénéficiaire de ces interprétations qui s'emboîtent à l'infini, c'est le texte de Jensen, rendu à l'illimitation du sens, comme toutes les œuvres assurées de durer ²²⁸ ». Cette notion d'illimitation du sens est plus absurde encore que celle de pluralité du sens. Elle est la négation même de l'idée de sens. Si le sens peut partir dans tous les sens, il n'y a plus du tout de sens. Si tout peut tout signifier, plus rien ne signifie plus rien.

Et c'est précisément le grand rêve, l'idéal du pape du structuralisme et du chef de file de la nouvelle critique, Roland Barthes. Foin de la pluralité du sens, foin de l'illimitation du sens, il faut oser préconiser la dissipation, la dissolution du sens. Ce que l'on doit viser, c'est l'évanescence du sens, comme le dit Roland Barthes dans le fragment du *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulé « Le frisson du sens » : « Il y a du sens, mais ce sens ne se laisse pas "prendre" ; il reste fluide, frémissant d'une légère ébullition. L'état idéal de la socialité se déclare ainsi : un immense et perpétuel bruissement anime des

²²⁷ "Au sujet d' *Adonis*", *Ibid.*, p. 478.

²²⁸ *Le Monde*, 5 août 1983, p. 11.

sens innombrables, qui éclatent, crépitent, fulgurent sans jamais prendre la forme définitive d'un signe tristement alourdi de son signifié ²²⁹ ». Et il est encore plus explicite dans le fragment intitulé « L'exemption de sens » : « Visiblement, il songe à un monde qui serait exempté de sens (comme on est exempté du service militaire) ²³⁰ ».

Ce sens évanescent, ce sens insaisissable, Roland Barthes le maîtrise pleinement. Il est, en effet, bien souvent impossible de dégager un sens précis de ses écrits. La plupart de ses amis et de ses admirateurs s'en accommodent fort bien et même y prennent un plaisir particulier. C'est le cas d'Alain Robbe-Grillet qui a déclaré au Colloque de Cerisy de 1977 consacré à Roland Barthes : « Le fragment barthésien glisse sans cesse et son sens se situe non pas dans les morceaux de contenu qui vont apparaître ici et là, mais au contraire dans le fait même du glissement. "La pensée barthésienne" (entre guillemets, parce que je classe les penseurs ailleurs) est dans le glissement et non pas du tout dans les éléments entre lesquels la pensée aura glissé. À la fin de la séance inaugurale au Collège de France, qui m'avait beaucoup plu, en même temps qu'elle avait développé une certaine agressivité chez quelques assistants, une jeune fille, qui se prétendait journaliste des *Nouvelles Littéraires*, m'a véritablement agressé. Tandis que j'exprimais tout le contentement que j'avais eu, elle s'écria : "Mais enfin, qu'est-ce qu'il a dit ? En somme, il n'a rien dit". Eh bien peut-être. Mais cela n'est pas du tout contradictoire avec le plaisir que j'avais pris. Si j'avais assisté au discours d'un penseur, j'aurais pu résumer en quelques phrases le contenu de cette pensée. J'ai répondu : "Mais non, il n'a rien dit, il a glissé sans cesse d'un sens qui se dérobe à un autre sens qui se dérobe aussi". Et c'est dans ce mouvement même de glissement que résidait justement le fonctionnement du texte, le plaisir que j'avais eu à l'écouter et, par conséquent, son importance ²³¹ ».

D'autres lecteurs pourtant semblent passablement décontenancés. Je me souviens d'avoir lu dans *Le Nouvel Observateur* la lettre d'un admirateur de Roland Barthes qui avouait n'avoir gardé aucune idée un peu précise de ses livres qu'il avait lus et relus et qui s'en étonnait naïvement. Antoine Compagnon évoque dans *L'Âge des lettres* son premier contact avec un texte de Roland Barthes. Il était étudiant et préparait les concours scientifiques. Une des épreuves « consistait, nous dit-il, à réduire un texte d'idées en un nombre défini

²²⁹ « Le frisson du sens », *Roland Barthes par Roland Barthes*, O.C., tome IV, p. 674.

²³⁰ *Roland Barthes par Roland Barthes*, O.C., tome IV, pp. 664-665.

²³¹ *Prétexte* : *Roland Barthes Colloque de Cerisy*, collection 10/10, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 257.

de mots dans une proportion donnée », et il précise qu'il se sentait d'ordinaire très à l'aise dans cet exercice. Mais, un jour, le professeur leur soumit « quelques pages, sur la musique de Beethoven me semble-t-il, d'un nouvel écrivain dont le nom ne me disait rien. Les paragraphes de ce nouvel écrivain s'avèrent quasi impossibles à condenser. Ses phrases étant pour ainsi dire irréductibles. Non que leur langue ou leur style fût impénétrable, du moins cela ne me posait pas de problème, mais ils fuyaient comme du sable ou de l'eau qui glisse entre les doigts sans que la main retienne rien. Les mots me séduisaient, je croyais les comprendre, mais j'étais incapable de rassembler la pensée de l'auteur en moins de phrases que le texte n'en avait, de la diviser par trois ou par cinq, ou alors il n'en serait rien resté ²³² ». Lui aussi s'étonne de ne pas avoir pu « rassembler la pensée de l'auteur ». Mais comment rassembler ce qui n'existe pas ?

On s'attendrait à ce que refusant sans cesse de se laisser arrêter par « cette espèce de butée du sens ²³³ », rejetant résolument le sens « final », le sens « ultime », toujours en lutte contre « la prévarication du sens ²³⁴ » et « l'insistance du signifié ²³⁵ » on s'attendrait à ce que prônant « un sens tremblé et non un sens fermé ²³⁶ », « une sorte de vide du sens ou plutôt le sens senti et lu comme vide ²³⁷ », « une libération totale du sens ²³⁸ », « une expérience d'asémie ou de recherche d'un discours qui serait en quelque sorte déshypothéqué du sens ²³⁹ », on s'attendrait donc à ce que Roland Barthes s'exprimât toujours avec la plus grande circonspection, à ce qu'il s'abstînt soigneusement de donner à ses propos un tour un peu dogmatique, à ce qu'évitât comme la peste les affirmations définitives, les assertions catégoriques, les formules tranchantes, les déclarations péremptoires.

Or ce que l'on découvre avec stupéfaction à toutes les pages des livres de Roland Barthes et presque dans toutes ses phrases, c'est que, alors que nul ne devrait donc être moins dogmatique que lui, nul peut-être ne l'est autant que

²³² *L'Âge des lettres*, Gallimard, 2015, pp. 25-26.

²³³ « Une problématique du sens », O.C., tome III, p. 517.

²³⁴ *L'Empire des signes*, O.C., tome III, p. 407.

²³⁵ On trouve cette expression dans un petit article sur Julia Kristeva : « Julia Kristeva change la place des choses ; elle détruit toujours le *dernier prégugé*, celui dont on croyait pouvoir se rassurer et s'enorgueillir ; ce qu'elle déplace, c'est le *déjà-dit*, c'est-à-dire l'insistance du signifié, c'est-à-dire la bêtise » (« L'étrangère », O.C., tome III, p. 477).

²³⁶ *Sur Racine*, O.C., tome II, p. 55.

²³⁷ « Une problématique du sens », O.C., tome III, p. 514.

²³⁸ *Ibid.*, p. 515.

²³⁹ *Ibid.*, p. 516.

lui. De ce dogmatisme j'ai donné de très nombreux exemples dans le chapitre de mon *Roland Barthes, grotesque de notre temps, grotesque de tous les temps* intitulé « Roland Barthes ou le dogmatisme du non-sens ». Je ne puis ici les reprendre tous ; je ne vais donc en donner qu'un nombre assez restreint.

Dans les dernières lignes du *Sur Racine*, Roland Barthes nous invite à « reconnaître » notre « impuissance à *dire vrai* sur Racine ²⁴⁰ ». Mais, dans toute la première partie du livre, de loin la plus importante, « L'Homme racinien », il n'a cessé de multiplier les formules définitives qui toutes prétendaient nous livrer l'ultime vérité sur Racine et nous permettre d'accéder enfin à l'essence même de la tragédie racinienne. Voici les principales : « Cette histoire [la fable, chère à Freud, de la horde primitive], même si elle n'est qu'un roman, c'est tout le théâtre de Racine ²⁴¹ » ; « L'inceste, la rivalité des frères, le meurtre du père, la subversion des fils, voilà les actions fondamentales du théâtre racinien ²⁴² » ; « Le théâtre racinien ne trouve sa cohérence qu'au niveau de cette fable ancienne ²⁴³ » ; « Il n'y a pas de caractères dans le théâtre racinien [...], il n'y a que des situations, au sens presque formel du terme : tout tire son être de sa place dans la constellation des forces et des faiblesses ²⁴⁴ » ; « Ce ne sont pas les sexes qui font le conflit, c'est le conflit qui définit les sexes ²⁴⁵ » ; « L'Éros racinien ne s'exprime jamais qu'à travers le récit. L'imagination est toujours rétrospective et le souvenir a toujours l'acuité d'une image ²⁴⁶ » ; « Tout fantasme racinien suppose – ou produit – un combinat d'ombre et de lumière ²⁴⁷ » ; « Partout, toujours, la même constellation se reproduit, du soleil inquiétant et de l'ombre bénéfique ²⁴⁸ » ; « Nous voici au cœur du fantasme racinien ²⁴⁹ » ; « Le tableau racinien est toujours une véritable anamnèse ²⁵⁰ » ; « Toute la tragédie semble tenir dans un vulgaire *pas de place pour deux*. Le conflit tragique est une crise d'espace ²⁵¹ » ; « La division racinienne est rigoureusement binaire, le

²⁴⁰ *O.C.*, tome II, p. 194.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 64

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 78.

possible n'y est jamais rien d'autre que le contraire ²⁵² » ; « Ce qui a été est, voilà le statut du temps racinien ²⁵³ » ; « Tous les conflits raciniens sont construits sur un modèle unique, celui du couple formé par Jahvé et son peuple ²⁵⁴ » ; « La tragédie est essentiellement procès de Dieu ²⁵⁵ » ; « Tout Racine tient dans cet instant paradoxal où l'enfant découvre que son père est mauvais et veut pourtant rester son enfant ²⁵⁶ » ; « Dans Racine, il n'y a qu'un seul rapport, celui de Dieu et de la créature ²⁵⁷ » ; « Des *Frères ennemis* à *Athalie*, l'échec de tous les héros raciniens, c'est d'être renvoyés inexorablement à ce temps circulaire ²⁵⁸ » ; « Le temps réitératif est à tel point le temps de Dieu qu'il est pour Racine celui de la Nature même ²⁵⁹ » ; « Voilà peut-être le dernier état du paradoxe tragique : que tout système de signification y soit double, objet d'une confiance infinie et d'une suspicion infinie ²⁶⁰ » ; « Voici peut-être la clef de la tragédie racinienne : parler, c'est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle : toute la déception du monde se recueille et se rédime dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit ²⁶¹ » ; « *La tragédie, c'est le mythe de l'échec du mythe* ²⁶² ». C'est Roland Barthes qui souligne. Est-il utile de préciser que toutes ces formules péremptoires sont également ineptes ?

Roland Barthes se plaît à ponctuer continuellement ses allégations d'adverbes ou de locutions adverbiales destinés à souligner leur rigoureuse exactitude. Il affectionne tout particulièrement « précisément » ou mieux « très précisément » qu'il emploie généralement d'une manière tout à fait incongrue comme c'est le cas pour cette définition aussi ahurissante que profondément répugnante : « L'étron est très précisément l'excrément rendu à l'état de phallus ²⁶³ ». On pourrait en citer d'innombrables ²⁶⁴, ce qui n'empêche pas

²⁵² *Ibid.*, p. 87.

²⁵³ *Ibid.*, p. 89.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁵⁶ *Ibid.*, pp. 94-95.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 98.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 105.

²⁶² *Ibid.*, p. 106.

²⁶³ *Sade, Fourier, Loyola, O.C.*, tome III, p. 814.

²⁶⁴ En voici un échantillon : « Et précisément, parce que c'est un Éros prédateur, il [l'Éros immédiat] suppose toute une physique de l'image, une *optique*, au sens propre » (*Sur Racine, O. C.*, tome II, p. 66) ; « N'y a-t-il donc aucun moment où l'Éros racinien soit heureux ? Si, précisément lorsqu'il est irréel » (*Ibid.*, p. 71) ; « Mais c'est précisément parce que la relation est obligatoire

Roland Barthes de faire aussi très souvent appel aussi à des termes équivalents comme « exactement », « spécifiquement », « explicitement » ou mieux « de la façon la plus explicite ».

Il se plaît aussi à employer de très nombreux « proprement », « expressément », ainsi que « à la lettre » ou « littéralement » et généralement pour qualifier des mots ou des expressions qu'il emploie évidemment au sens figuré, ce qui est parfaitement absurde. Ainsi, quand il écrit, dans le *Sur Racine* : « Le sang est donc à la lettre une Loi ²⁶⁵ », ou : « Le Sérail est littéralement la caresse étouffante, l'étreinte qui fait mourir ²⁶⁶ » qui donc nous expliquera jamais comment le sang peut être « à la lettre » une loi, comment un sérail peut être « littéralement » une caresse, une étreinte ?

Aucune notion n'est peut-être plus typiquement petit-bourgeoise aux yeux de Roland Barthes que celle d'évidence, pour laquelle il affiche le plus grand dédain. Mais qu'à cela ne tienne ! Pour essayer de donner plus de poids à ses allégations, il n'hésite pas à employer continuellement l'adverbe « évidemment » ainsi que l'adjectif « évident ²⁶⁷ », sans dédaigner non plus l'adverbe

qu'elle est bloquée » (*Ibid.*, p. 79) ; « Il [le héros tragique] ne retrouve son unité que dans les moments extatiques, précisément et paradoxalement quand il est *hors de soi* » (*Ibid.*, p., 88) ; « Le monde entier vacille, point de monnayage dans la pesée du Destin, parce que précisément le Destin se saisit toujours d'une situation déjà organisée » (*Ibid.*, p. 92) ; « C'est l'intelligence qui semble toujours conduire la fortune *précisément* dans sa place opposée » (*Ibid.*, p. 93) ; « Mais précisèrent [...] ce refus du mythe devient lui-même mythique » (*Ibid.*, p. 106) ; « Et la ruse d'Œnone consiste précisément, non pas à *repandre* l'aveu de Phèdre, à l'annuler ce qui est impossible, mais à le retourner » (*Ibid.*, p. 152) ; « La tragédie consiste précisément à choisir des questions sans issue, de façon à alimenter d'une façon sûre l'appétit de l'échec » (*Ibid.*, p. 160) ; « Bouvard et Pécuchet [...] dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture » (« La mort de l'auteur », O.C., tome III, p. 43) « L'écriture est précisément cet acte qui unit dans le même travail ce qui ne pourrait être saisi ensemble dans le seul espace plat de la représentation ». (*L'empire des signes*, *Ibid.*, p. 362).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 138.

²⁶⁷ Je n'en donnerai ici que quelques exemples tirés du *Sur Racine* : « L'ennui est évidemment ici un substitut de la mort » (*Sur Racine*, O.C., tome II, p. 62) ; « Ceci est évident si l'on examine la sexualité racinienne, qui est de situation plus que de nature » (*Ibid.*, p. 67) ; « Et c'est évidemment dans les êtres les plus asexués [...] que se déclare l'esprit le plus contraire à la tragédie, l'esprit de viabilité » (*Ibid.*, pp. 68-69) ; « Mais la mort tragique la plus fréquente parce que la plus agressive, c'est évidemment le suicide » (*Ibid.*, p. 82) ; « La blessure racinienne n'est évidemment possible que dans la mesure où la tragédie implique une confiance éperdue dans le langage » (*Ibid.*, p. 83) ; « Le ressort de toutes ces attaques est évidemment l'humiliation » (*Ibid.*, p. 84) ; « Il s'agit évidemment d'un thème très ancien, celui de la captive couronnée ou du tyran abaissé » (*Ibid.*, p. 91) ; « La réalité fondamentale de la tragédie, est donc cette parole-action. Sa fonction est

« naturellement ²⁶⁸ » ainsi que la locution « bien entendu ». Roland Barthes qui affirme vouloir casser « le discours que l'on construit dans l'idée de donner un sens final à ce qu'on dit ²⁶⁹ », idée qui paraît en effet bien étrange, n'en utilise pas moins fréquemment l'adverbe « finalement », les locutions « en somme ²⁷⁰ », « en dernière instance », « en un mot » ou « par excellence », et, beaucoup plus souvent, l'adverbe « essentiellement ²⁷¹ ».

Roland Barthes affiche un profond dédain pour le sens bien défini, mais il a un goût immodéré pour les définitions et celles-ci sont toujours définitives.

évidente : médiatiser la Relation de Force » (*Ibid.*, p. 105) ; « Confinés dans la parole, les conflits sont évidemment circulaires » (*Ibid.*, p. 106) ; « L'origine du schisme est évidemment une rupture de l'Alliance qui unit Dieu et son peuple » (*Ibid.*, p. 159).

²⁶⁸ Les exemples sont innombrables ; je ne citerai donc de nouveau que ceux que j'ai relevés dans le *Sur Racine* : « Naturellement le trouble est un privilège du héros tragique » (*Sur Racine*, O.C., tome II, p. 70) ; « Naturellement la division ne saisit pas seulement le moi, mais aussi la figure » (*Ibid.*, p. 88) ; « Ce qui a été est, voilà le statut du temps racinien ; cette identité est naturellement pour Racine le malheur même du monde voué à l'ineffaçable, à l'inexpiable » (*Ibid.*, p. 89) ; « Naturellement cette clôture est ambiguë » (*Ibid.*, p. 115) ; « Naturellement, il y a une symétrie entre les deux fidélités, celle d'Hermione et celle d'Andromaque » (*Ibid.*, p. 118) ; « Naturellement, pour être efficace, sa [celle de Narcisse] parole se fait indirecte » (*Ibid.*, p. 125) ; « Et naturellement, une fois de plus, c'est la fidélité qui est discréditée » (*Ibid.*, p. 131) ; « Naturellement cette ambiguïté sexuelle atteint son comble dans Bajazet » (*Ibid.*, p. 136) ; « Naturellement, comme drame panique de l'ouverture, *Phèdre* dispose d'une thématique très ample du caché » (*Ibid.*, p. 152) ; « Naturellement, la fidélité au Père est avant tout Mémoire, choix du Passé » (*Ibid.*, p. 158).

²⁶⁹ « Vingt mots-clé pour Roland Barthes », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, *Le magazine littéraire*, février 1975, O.C., tome IV, p. 854-855.

²⁷⁰ C'est une des locutions préférées de Roland Barthes. En voici quelques exemples toujours tirés du *Sur Racine* : « En somme, la topographie racinienne est convergente » (O.C., tome II, p. 63) ; « En somme, l'Éros racinien ne met les corps en présence que pour les défaire » (*Ibid.*, p. 70) ; « En somme, le monde, pour le héros racinien, c'est une opinion publique, à la fois terreur et alibi » (*Ibid.*, p. 86) ; « En somme, le monde est régi par une malice qui sait aller chercher dans le bonheur son cœur négatif » (*Ibid.*, p. 93) ; « En somme, rien ne peut les [Narcisse et Burrhus] départager » (*Ibid.*, p. 124) ; « Tel est en somme, l'Orient bérénicien : la mort même du théâtre » (*Ibid.*, p. 134) ; « La culpabilité objective de *Phèdre* ; (l'adultère, l'inceste) est en somme une construction postiche » (*Ibid.*, p. 154) ; « En somme, elle [Athalie] recueille toutes les fonctions de l'anti-Nature, mais par là même elle s'ouvre au monde » (*Ibid.*, p. 162) ; « En somme, dans la littérature, deux postulats : l'un historique, dans la mesure où la littérature est institution ; l'autre psychologique, dans la mesure où elle est création » (*Ibid.*, p. 179).

²⁷¹ Voici les emplois que j'ai relevés dans « L'homme racinien » : « Si la littérature est essentiellement comme je le crois, à la fois sens posé et sens déçu, Racine est sans doute le plus grand écrivain français » (*Sur Racine*, O.C., tome II, p. 54) ; « Le corps racinien est essentiellement émoi, défection désordre » (*Ibid.*, p. 69) ; « Bref le désordre racinien est essentiellement un signe » (*ibidem*) ; « C'est donc essentiellement à sa force de rupture que l'on mesure le héros racinien »

Beaucoup de ses phrases commencent par « Il y a » ou « Il n'y a pas », ainsi que par « Voici » ou « Voilà ». Il affectionne aussi les « on le voit » ou « on voit que », ainsi que les « on le comprend » « ou on comprend que » et surtout les « on sait », « nous savons » ou « on a vu ». Il raffole des « C'est » ou « Ce n'est pas ». Il déteste les exposés démonstratifs et tous les discours déductifs, mais il a sans cesse recours à des formules conclusives, ponctuant sans cesse ses propos de « donc », de « c'est pourquoi » ou de « par conséquent » très déconcertants, tant la conclusion ainsi introduite est saugrenue.

Mais Roland Barthes n'a pas le choix. Il ne peut pas ne pas être dogmatique. Il se doit d'être péremptoire. Quand on n'a rien d'autre à dire que des sottises, des absurdités ou des non-sens, on ne peut pas se permettre d'être prudent et mesuré. On ne peut pas nuancer des sottises, on ne peut pas insinuer des insanités. Foin de l'ânerie craintive, foin de la sottise timide, foin de la sornette timorée, foin de la faribole effarouchée, foin de la foutaise froussarde, foin de l'absurdité dubitative ! La sottise ne saurait être discrète ; il faut qu'elle soit discrétionnaire. La stupidité ne saurait être pusillanime, il faut qu'elle soit jupitérienne. Roland Barthes était donc condamné à une contradiction constante, foncière et fondamentale qui aurait dû logiquement le ridiculiser.

L'extrémisme de Roland Barthes, il est vrai, ne semble guère avoir fait école. Personne d'autre, même parmi les critiques les plus avancés, n'a, à ma connaissance, prôné le sens insaisissable et rêvé de sa totale disparition. Les tenants de la nouvelle critique s'en sont tenus à la pluralité du sens qui est devenue pour eux un dogme intangible. Ce dogme a pour corollaire celui des « lectures plurielles ». Si les textes, en effet, n'ont pas un sens bien défini, mais offrent des possibilités multiples de sens, il est clair que tous les lecteurs ne sont pas obligés de les comprendre de la même façon.

Mais, quand on rejette l'idée de la pluralité du sens, on ne peut que rejeter aussi celle des lectures plurielles. Il n'y a pas de lectures plurielles à mes yeux : il y a des lectures plus ou moins fidèles, il y a en qui le sont tout à fait, d'autres qui le sont un peu moins, d'autres qui le sont fort peu, d'autres qui ne le sont pas du tout, et, de ce fait, ne méritent plus le nom de lectures. Un texte

« (*Ibid.*, p. 96) ; « La conduite du héros racinien est essentiellement verbale » (*Ibid.*, p. 104) ; « Comme Pyrrhus, c'est essentiellement le passé qui l' [Néron] agrippe » (*Ibid.*, p. 125) ; « C'est donc essentiellement à Bérénice et à elle seule qu'appartient ici le pouvoir érotique » (*Ibid.*, p. 130) ; « On sait que chez Racine les "rôles" sexuels sont essentiellement définis par la Relation d'Autorité » (*Ibid.*, p. 137) ; « Il s'agit de cet Éros sororal, dont sait qu'il est essentiellement fidélité » (*ibidem*) ; « La pulvérisation, largement étendue par le récit, d'un corps jusque-là essentiellement compact » (*Ibid.*, p. 153).

littéraire n'est pas une auberge espagnole où chacun apporte son propre sens. Pierre Barbéris m'a reproché de faire partie, avec Raymond Picard, des « tenants du sens en béton, du sens établi par les textes et par le passé (qui, n'est-ce pas, avait si bien compris Shakespeare et Baudelaire ?), du sens *déposé* dans les textes et dans le consensus et les protocoles de lecture établis ²⁷² ». Chez moi, « comme chez Picard », la même « illusion » subsiste : « il existe pour tout texte un sens manifeste, manifesté en tout cas depuis longtemps par les lectures *raisonnables* ; et ce sens est là ; il suffit d'en convenir, et tous les efforts de relecture ne sont que troubles entreprises de mauvaise foi pour ne pas voir l'évidence ²⁷³ ».

Pierre Barbéris croit pouvoir m'opposer l'exemple de Baudelaire pour prouver que certains auteurs n'ont pas été compris tout de suite. On peut dire, en effet, que les premiers lecteurs de Baudelaire, ne l'ont pas tous « compris », mais le mot est ambigu. Quand on dit cela, on ne veut pas dire qu'ils n'ont pas saisi le sens de ce qu'ils lisaient : on veut dire seulement qu'ils n'ont pas aimé ce qu'ils lisaient. Ils comprenaient très bien, mais ce qu'ils comprenaient ne leur plaisait pas. Le cas de Shakespeare est un peu différent. L'on a parfois de la peine à le comprendre parce qu'il use d'un vocabulaire exceptionnellement riche et qui souvent n'est plus en usage. Mais ce problème est facile à résoudre : il suffit d'avoir recours à des dictionnaires spécialisés ou à des éditions critiques. Il est vrai qu'en France, il n'a été reconnu que tardivement, non pas parce qu'on ne le comprenait pas, mais parce que son théâtre heurtait un goût resté longtemps très marqué par le classicisme.

La société change, les modes de vie changent, les idées changent, les mentalités changent, mais il ne s'en suit en rien que le sens des textes change en même temps. Ce qui change, c'est seulement la façon dont on réagit à ce sens. C'est précisément au contraire parce que le sens des textes reste le même qu'ils suscitent des réactions différentes chez des lecteurs qui, eux, ne sont plus les mêmes. Cela bien sûr varie beaucoup suivant les textes. Il y a des textes, il y a beaucoup de textes qui parlent quasiment de la même façon à tous les lecteurs de toutes les époques et ce sont généralement les plus grands textes. Je citerai seulement les *Fables* de la Fontaine, les comédies de Molière ou les *Contes* de Voltaire.

Mais il y a des textes qui sont datés, qui sont profondément marqués par l'empreinte de leur époque, étroitement liés à l'actualité, des textes qui reflètent

²⁷² *Op. cit.*, p. 24, note 1.

²⁷³ *Ibid.*, p. 211.

des idées ou des croyances autrefois très majoritaires mais qui, au fil du temps, sont devenues de plus en plus anachroniques. Je pense, bien sûr, d'abord aux œuvres d'inspiration religieuse. Le sens des sermons de Bossuet n'a pas changé. Mais, pour la plupart, ceux qui les lisent aujourd'hui ne partagent plus leurs croyances, même quand ils se disent et se croient encore chrétiens. Ce qu'ils admirent chez Bossuet, c'est le souverain équilibre, c'est la prodigieuse beauté de ses phrases. Ils n'ont que faire de ses leçons, de ses admonestations et de ses anathèmes. Tout cela les ferait plutôt rire.

Pour continuer à vivre au cours des siècles, les grandes œuvres du passé n'ont pas besoin que leur sens évolue. Il leur suffit de trouver, à chaque génération, de nouveaux lecteurs qui les redécouvrent et qui les abordent nécessairement avec un goût, des idées, une sensibilité marqués par leur époque. Et, en même temps, chaque lecteur réagit aussi en fonction de ses spécificités propres, de son éducation et de ses convictions personnelles. À la limite toute lecture a toujours un aspect plus ou moins subjectif, mais il n'y en a pas moins une objectivité du texte, et le critique doit s'efforcer de s'en rapprocher le plus possible. Les tenants de la nouvelle critique font pourtant tout le contraire. Loin de lutter contre la tendance naturelle de beaucoup de lecteurs à tirer plus ou moins les textes à eux, ils s'y abandonnent sans aucun scrupule et en font même la règle d'or de leur méthode. Ils veulent à tout prix retrouver dans tous les textes leurs marottes personnelles, qu'elles soient freudiennes comme celles de Charles Mauron, qu'elles soient marxistes comme celles de Lucien Goldmann ou de Pierre Barbéris, ou qu'elles soient diverses et versatiles comme celles de Roland Barthes.

Avec la pluralité du sens et les lectures plurielles, on n'assiste pas seulement à la destruction de la notion de sens. Celle d'auteur se trouve aussi gravement menacée. Si le texte littéraire n'a pas un sens bien défini, si chaque lecteur est plus ou moins libre de le comprendre à sa manière, alors l'auteur n'est plus ce qu'il a toujours cru être : un *auctor*. Il n'est plus le maître de ses écrits. Ce qu'ils disent ne correspond plus nécessairement, voire ne correspond plus qu'occasionnellement et partiellement à ce qu'il a voulu dire. D'autres que lui peuvent décider autrement du sens de ses écrits et en décider mieux que lui. Car eux n'ont pas d'*a priori*. Le jugement de l'auteur sur ses écrits est, en revanche, nécessairement faussé par le fait qu'il a une tendance irrépressible à croire que ses écrits veulent bien dire ce qu'il a voulu dire. On aurait dû le comprendre beaucoup plus tôt, mais, sans la nouvelle critique, on continuerait

sans doute à croire que l'auteur est mieux placé que quiconque pour juger du sens de ses écrits.

À propos des préfaces de Racine « qui, dit-il, expriment seulement la pensée de l'écrivain, la manière dont il a pensé et compris lui-même son œuvre », Lucien Goldmann ne craint pas de déclarer que « bien que ce soient des textes *hautement intéressants* qu'il ne faut à aucun prix négliger ou sous-estimer, il n'y a aucune raison nécessaire pour que leur contenu soit exact et valable, pour que l'auteur ait compris le sens et la structure objective de ses écrits. il n'y a rien d'absurde dans l'idée d'un écrivain ou d'un poète qui ne comprendrait pas la signification *objective* de son œuvre ²⁷⁴ ». Comment, en effet, Racine aurait-il bien pu comprendre la signification *objective* de son œuvre, puisqu'il n'avait lu ni Marx ni Georg Lukács ?

Comme Lucien Goldmann, tous les tenants de la nouvelle critique sont plus ou moins persuadés d'être, grâce aux nouveaux outils et aux nouvelles grilles de lecture que l'essor des sciences humaines a permis de créer, beaucoup mieux placés que les auteurs pour comprendre le sens de leurs œuvres. Dans cette perspective, le rôle des auteurs est moins important que celui des critiques. C'est à ceux-ci, en effet, qu'il appartient de donner à des œuvres, qui sans eux resteraient à l'état de projet, de brouillon ou d'ébauche.

Mais il appartenait à Roland Barthes, qui voulait être toujours à la pointe du mouvement structuraliste, de conduire à son terme l'entreprise de démolition de la notion d'auteur ; c'est ce qu'il fit dans son article célèbre sur « La mort de l'Auteur ²⁷⁵ ». « Ce texte, nous dit Marie Gil, eut une réception considérable, jusqu'à incarner "Barthes" dans le champ critique et littéraire [...] Conjugué à la conférence de Foucault "Qu'est-ce qu'un auteur ?" prononcée en 1969, l'article de Barthes est devenu le *credo* du post-structuralisme français ²⁷⁶ ».

Roland Barthes part d'une phrase de Balzac tirée de la nouvelle *Sarrasine* qui a retenu toute son attention parce que, croit-il, on ne sait pas qui parle ²⁷⁷. C'est parfaitement inexact, car, si l'on veut bien tenir compte du

²⁷⁴ *Le dieu caché*, p.353.

²⁷⁵ Publié d'abord en anglais sous le titre « The Death of the Author » dans *Aspen magazine*, n° 5/6, 1967, puis en français en 1968 dans le numéro 5 de la revue *Mantéïa*, il a été ensuite recueilli dans *Le bruissement de la Langue, Essais critiques IV*, Seuil, 1984, pp. 61-67. Il figure dans le tome III (pp. 40-45) des *Œuvres complètes*.

²⁷⁶ *Roland Barthes. Au lieu de la Vie*, collection Grandes Biographies, Flammarion, 2012, p. 326.

²⁷⁷ Citons Roland Barthes : « Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : "C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades, et sa délicieuse finesse de sentiments." Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ?

contexte, ce qui n'est pas, il est vrai, dans les habitudes de Roland Barthes, il est clair que l'on affaire à une phrase au style indirect libre et qu'elle exprime l'opinion de Sarrasine. Mais Roland Barthes tient absolument à ce qu'on ne puisse pas savoir qui parle. Car, s'il a fait un sort à cette phrase, c'est parce que, selon lui, elle apporte la preuve que « l'écriture est destructrice de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle même du corps qui écrit ». C'est là du grand, du très grand Roland Barthes. C'est ce genre de propos qui ébahit, qui abasourdit, qui fait baver d'aise tous les jobarthiens, persuadés que seul l'esprit le plus pénétrant de notre temps, et sans doute de tous les temps, était capable de dire une chose d'une profondeur aussi insondable, d'une richesse aussi abyssale. Et il est vrai qu'en apprenant que « l'écriture est destructrice de toute voix », on reste soi-même sans voix. Il est vrai que jamais au grand jamais on n'aurait pensé un seul instant à se dire que, tout compte fait, l'écriture était « cet oblique où fuit notre sujet » et « le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité ».

L'on a pourtant grand tort de s'étonner, car cela a toujours été comme ça, nous dit Roland Barthes : « Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est raconté à des fins intransitives et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence ²⁷⁸ ». Mais, avec Roland Barthes, on a à peine le temps de sortir d'un étonnement que l'on entre aussitôt dans un autre. Il dit que l'auteur est toujours entré dans sa propre mort aussitôt qu'il commençait à écrire, sauf qu'il n'a pas toujours existé. Très longtemps, pendant des siècles et des siècles, l'auteur a pu tranquillement se livrer à son activité préférée, celle d'écrire des livres, tout simplement parce qu'il n'existait pas encore, bien qu'il n'en sût rien, ce qui valait mieux pour lui, car une telle nouvelle aurait assurément été de nature à tarir son inspiration. Roland Barthes pense, en effet, que l'existence de l'auteur serait très récente : « *L'auteur*, nous dit-il, est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu ou comme on dit plus noblement de la "personne humaine". Il est donc logique que,

Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ?

Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées "littéraires" sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir. »

²⁷⁸ *Op. cit.*, p. 40

en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la "personne" de l'auteur ²⁷⁹ ».

Si l'on en croyait Roland Barthes, il aurait donc fallu attendre que l'idéologie capitaliste eût atteint son plein épanouissement pour que l'auteur acquît enfin toute son importance. Le dix-septémiste que je suis a pourtant grand-peine à croire que la notion d'auteur ne remonte pas au moins jusqu'au grand siècle. Quand on les lit, on a assurément l'impression que tous les grands écrivains classiques considéraient qu'ils étaient eux seuls à l'origine de leur œuvre et ils étaient persuadés que celle-ci leur permettrait de défier le temps, comme l'affirmait crânement Malherbe :

Ce que Malherbe écrit dure éternellement ²⁸⁰.

C'était l'opinion du vieux Corneille quand il écrivait ses célèbres *Stances à Marquise*. Et ils se montraient très attachés à défendre la paternité de leurs œuvres, multipliant, nous dit Alain Viala, « les invectives contre les plagiaires au nom du droit de la paternité littéraire ²⁸¹ ».

Mais l'auteur n'est pas né au XVII^e siècle et la proclamation orgueilleuse de Malherbe fait écho à celle d'Horace au début de la dernière ode du livre III :

Exegi monumentum aere perennius ²⁸².

Comme Malherbe, Horace a pleinement le sentiment d'avoir écrit des vers que nul autre que lui n'aurait pu écrire et qui seront lus et admirés aussi longtemps qu'il y aura des hommes. Virgile pensait évidemment la même chose après avoir achevé *L'Énéide*, comme l'avaient pensé avant eux Eschyle, Sophocle et Euripide. Et l'on peut légitimement penser que l'homme ou les hommes qui ont écrit *L'Illiade* et *L'Odyssée* devaient déjà avoir le sentiment d'être des auteurs et être considérés comme tels. Et même ceux des aèdes qui, lorsqu'ils récitaient les textes homériques, osaient les enrichir d'ajouts personnels devaient eux aussi se considérer comme des auteurs, ainsi que le pense Julien Benda : « L'aède, bien qu'il ne fît guère que des récits légués par la

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 40-41.

²⁸⁰ *Œuvres poétiques*, édition de René Fromilhague et de Raymond Lebègue, « Les textes français », collection des Universités de France, Les Belles Lettres, Paris, 1968, tome I, p. 79.

²⁸¹ *La Naissance de l'écrivain*, Éditions de Minuit, 1985, p. 92.

²⁸² *Odes et épodes*, collection des Universités de France les Belles Lettres, 1954, p. 147.

tradition et ne parlât jamais de soi, y insérait certains morceaux de son cru et pour lesquels il devait souhaiter, et sans doute obtenir un succès personnel. L'aède est bien déjà un littérateur ²⁸³ ».

Allant plus loin Julien Benda ne craint pas de suggérer que l'auteur est aussi vieux que l'écriture et peut-être même plus vieux : « On peut également se demander si on ne doit pas faire dater le littérateur de l'avènement de l'écriture, celle-ci, du fait qu'elle lui a permis d'être lu, relu, cité, commenté, discuté, attaqué, ayant fait naître en son cœur des sentiments caractéristiques de son espèce. Nous croyons qu'elle n'a fait qu'y préciser des sentiments déjà existants chez le premier homme qui produisit un enfant de son esprit devant un auditoire. Cette époque où la littérature, consistant alors tout entière dans la poésie, se prit à agir par la lecture et non plus seulement par le chant et les récitations publiques, a été appelée fort justement celle de la "propriété poétique", celle où chaque poète prétend à une gloire personnelle et où la poésie cesse d'être un trésor commun, dont l'humanité jouit sans s'inquiéter des individus qui la lui dispensent. Nous croyons que, bien avant cette époque, le poète se souciait déjà d'un succès personnel et trouvait moyen de se le tailler. Les aèdes homériques, quoique n'ayant point composé pour être lus – c'est Solon qui, alors qu'ils opéraient depuis des siècles leur imposa un texte écrit – appartenaient déjà, pour les raisons que je soupçonne plus haut, à la gent littéraire. Le créateur qui accepte l'incognito est un objet contre nature ²⁸⁴ ».

Contrairement à ce qu'affirme Roland Barthes, la notion d'auteur n'est aucunement une notion moderne. Mais, et c'est le plus étrange, c'est bien finalement ce que pense Roland Barthes. Selon lui, en effet cette notion si moderne n'est restée moderne qu'un temps très bref. Elle ne serait apparue très tardivement que pour être aussitôt contestée et très rapidement enterrée. Très vite, en effet, les esprits les plus pénétrants, Mallarmé en tête se sont avisés qu'elle était en fait parfaitement ringarde : « En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste – atteindre

²⁸³ *La France byzantine*, Gallimard, 1945, collection 10/18, p. 169.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 169-170.

ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi” ; toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l’auteur au profit de l’écriture ²⁸⁵ ».

Comme tant de snobs ²⁸⁶, Roland Barthes se réclame de Mallarmé ²⁸⁷. Comment s’en étonner ? Il se sent très proche de lui, car ils souffrent tous les deux du même mal, un mal terrible, insupportable. Ils ne rêvent tous les deux que d’une chose : être des écrivains, de grands, de très grands écrivains. Mais ils ont tous les deux le même problème : ils n’ont rien à dire. Ils auraient donc bien aimé l’un et l’autre « supprimer l’auteur au profit de l’écriture ». Ils auraient bien aimé que celle-ci prît le relais de l’auteur et que celui-ci n’eût plus qu’à la regarder écrire toute seule. On trouve donc, en effet, chez Mallarmé des déclarations qui semblent annoncer la mort de l’auteur, comme celle-ci : « L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ²⁸⁸ ». J’ai pourtant peine à croire que celui qui a salué la mort d’Edgar Poe avec ce vers admirable, une de ses très rares véritables réussites :

Tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change

ait été vraiment été prêt à proclamer la mort de l’auteur.

Quoiqu’il en soit Roland Barthes, lui, ne craint pas d’affirmer que « c’est le langage qui parle, ce n’est pas l’auteur ». Si l’on devait, parmi toutes les phrases les plus ineptes qu’il a écrites, choisir celle qui mériterait de se voir attribuer la palme de l’absurdité barthésienne, pour ma part, je retiendrais sans doute celle-ci. La recette en est la même que celle de toutes les autres : elle est très simple et consiste seulement à prendre le contrepied du sens commun.

²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 41.

²⁸⁶ Comme Philippe Sollers qui, notamment dans *Logiques* (Seuil, 1968), cite continuellement Mallarmé. Georges Mounin notait en 1978 que Mallarmé était redevenu « la référence quasi sacrée pour à peu près tous les structuralismes et les formalismes littéraires » (*La littérature et ses technocrates*, Castermann, 1978, p. 104).

²⁸⁷ Roland Barthes va jusqu’à comparer l’importance de Mallarmé dans le domaine littéraire à celle de Marx dans l’histoire moderne : « Nous sommes un certain nombre à croire qu’il y a eu au XIX^e siècle une coupure qui se rapprocherait de celle que nous évoquons il y a un instant, mais dans un autre éclairage, qui est ce qu’on appelle noblement maintenant la “coupure épistémologique”. Elle est marquée par le nom de Marx, au niveau mondial ; au niveau littéraire, elle le serait par la tentative mallarméenne. Et de cette coupure naît un âge nouveau du langage, dans le balbutiement duquel nous sommes et qui serait la modernité » (« Critique et autocritique », *Tribune de Genève*, 15 avril 1970, Entretiens avec Dominique James, O.C., tome III, p.642).

²⁸⁸ « Variations sur un sujet », *Œuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, p. 366.

Pour celui-ci, c'est l'auteur qui parle et, pour ce faire, il se sert du langage. Le langage est un instrument. Les hommes l'on inventé pour communiquer. Comme tous les instruments, il ne prend jamais aucune initiative ; il ne dit jamais que ce qu'on lui faire dire.

Admettons pourtant un instant que ce soit le langage qui parle et non pas l'auteur. Alors, quand nous lisons du Roland Barthes, ce n'est pas Roland Barthes qui parle, c'est le langage. Et, quand Roland Barthes dit que c'est le langage qui parle et non l'auteur, ce n'est pas lui qui le dit, c'est le langage. Il est déjà bien difficile de se fier à Roland Barthes parce que, le plus souvent, il dit n'importe quoi. Mais, bien plus encore que Roland Barthes le langage dit n'importe quoi. Il dit tout et son contraire. Il dit certes, souvent aussi des choses intéressantes et intelligentes, mais il dit aussi les pires conneries. Si, quand nous lisons le Coran, ce n'est pas Allah, ce n'est pas l'ange Gabriel, ce n'est pas Mahomet qui parle, mais le langage, alors quel con, quel triste con, quel sinistre con que le langage et comment pourrait-on se fier à lui ?

En décrétant que c'est le langage qui parle et non l'auteur, Roland Barthes n'a manifestement pas pensé que ses amis risqueraient fort d'être amèrement déçus. Car ce qu'ils veulent lire, eux, c'est du Roland Barthes et rien d'autre. Peu leur chaut que ce soit complètement idiot. C'est du Roland Barthes qu'il leur faut. Mais heureusement pour eux, quand ils lisent du Roland Barthes, il leur suffit de savoir que c'est du Roland Barthes. Ils ne se demandent guère ce que cela veut dire ni même si cela veut dire quelque chose. Il est donc probable que la plupart d'entre eux ne se sont même pas rendu compte que cette phrase impliquait que, quand ils lisaient du Roland Barthes, ce n'était pas lui qui parlait.

Et je pense que Roland Barthes lui-même ne s'en est pas rendu compte. Car j'ai beaucoup de mal à imaginer qu'il ait pu accepter l'idée de n'être pas, lui Roland Barthes, le véritable auteur de ses écrits si précieux. À l'évidence Roland Barthes se considérait comme un auteur. Il a rêvé toute sa vie d'être un écrivain, un grand écrivain, le plus grand écrivain de son temps, un nouveau Proust²⁸⁹. De toute évidence, la mort de l'auteur ne le concerne pas. Il se considère non seulement comme un auteur, mais comme un auteur assuré de survivre, comme en témoigne son *Roland Barthes par Roland Barthes* dans la collection « Écrivains de toujours ». La mort de l'auteur épargne aussi ses amis,

²⁸⁹ On trouve au début du *Roland Barthes par Roland Barthes* toute une série de photos parmi lesquelles figure celle du bébé Barthes en barboteuse sur une plage, accompagnée de la légende suivante : « Je commençais à marcher. Proust vivait encore et terminait la *Recherche* ». Il n'est pas nécessaire d'être un grand spécialiste de sémiotique pour décrypter le message : « Deux grands destins se croisent. Marcel Proust s'en va ; Roland Barthes arrive ».

même s'il en est sans doute un peu moins sûr, et notamment Sollers auquel il a consacré un petit livre intitulé *Sollers écrivain* ²⁹⁰.

Un autre fait prouve qu'il ne se sentait pas concerné par le mort de l'auteur : sa susceptibilité ombrageuse. Il ne supportait pas la moindre contestation. Il s'offusquait de la moindre critique, il s'offensait de la moindre réserve. Tous les témoignages concordent, nous dit, Hervé Algalarrondo : « C'est un point que soulignent tous ses amis : sa susceptibilité malade. Impossible de lui faire la moindre remarque, sous peine de le voir entrer dans une colère noire ²⁹¹ ». Tous les samedis après son cours au Collège de France un déjeuner réunissait quelques disciples et amis autour du Maître. Évoquant ces déjeuners Éric Marti écrit : « Je me souviens que, pourtant, ces déjeuners pouvaient être le théâtre d' "incidents" où Barthes manifestait sa très vive susceptibilité. Une fois, ce fut lorsque Jean-Michel Ribettes lui reprocha d'avoir accepté l'adaptation théâtrale des *Fragments d'un discours amoureux*, ridicule selon lui ; une autre fois, Barthes se mit en colère contre Renaud Camus qui lui avait fait remarquer une erreur de sa part lors de son cours à propos d'un personnage du *Chevalier à la rose* ²⁹² ». Puisque selon lui, « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur », il n'aurait pourtant pas dû se sentir visé. Il aurait dû dire à ses amis : « Pourquoi vous en prendre à moi ? Prenez-vous en au langage ; c'est lui qui parle, ce n'est pas moi. Prenez-vous en à la langue, cette fasciste odieuse qui toute ma vie m'a obligé à ne jamais dire que des conneries ²⁹³ » ?

On pense généralement que l'auteur existe avant son livre qu'il nourrit de son expérience et de ses lectures. Mais Roland Barthes balaie allègrement ces fausses évidences : « L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne distribuée comme un *avant* et un *après* ; l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son

²⁹⁰ Éditions du seuil, 1979.

²⁹¹ *Les derniers jours de Roland Barthes*, Stock, 2006, p. 28. Et Algalarrondo nous donne quelques lignes plus loin, un exemple de cette extrême susceptibilité : « Cette susceptibilité malade, tous ses proches l'ont expérimentée. Renaud Camus, par exemple. Sortant d'un cours au Collège, le romancier fait observer au maître qu'il vient de commettre un anachronisme : il a baptisé Sidonie évêque de Clermont-Ferrand alors qu'à l'époque la cité n'existait pas : "Clermont et Montferrand n'avaient pas encore fusionné : tu aurais dû dire évêque de Clermont", laisse-t-il tomber. Fureur de Roland ; ses amis, explique-t-il, ne sont pas là pour lui chercher des poux dans la tête » (p. 29).

²⁹² *Roland Barthes le métier d'écrire*, op. cit., p. 35.

²⁹³ Rappelons la célèbre déclaration de *La Leçon* selon laquelle la « langue » est tout simplement fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire ».

texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui le précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a pas d'autre temps que celui de l'énonciation et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*²⁹⁴ ».

Comme à son habitude, Roland Barthes se montre on ne peut plus péremptoire (« d'aucune façon », « en rien » « il n'y a pas d'autre temps », « tout texte »). Cela ne l'empêchera pas de consacrer plus tard un de ses cours du Collège de France à *La Préparation du roman*, dans lequel il développera des banalités contredisant tout ce qu'il disait dans « La mort de l'auteur ». Le titre seul de son cours prouve qu'il prouve qu'il a complètement oublié ce qu'il écrivait alors. C'était bien la peine de proclamer qu'il n'y avait pas d' « avant » du livre pour consacrer pas moins de 556 pages à nous parler de l' « avant » du roman.

Au tout début, avant le roman et avant toute œuvre littéraire, il y a, nous dit Roland Barthes mais l'on s'en doutait, « le désir d'écrire », et ce désir, on s'en doutait aussi, est partagé par de nombreux écrivains : « On peut présenter, souvent me semble-t-il, chez un certain nombre d'écrivains le Désir d'Écrire comme *seul désir*, non seulement comme désir fort, mais comme seul et fondamental désir. Kafka considérait ce qu'il appelait son “gribouillis” nocturne comme son seul *désir* et Flaubert parlait de “l'indomptable fantaisie que j'ai d'écrire (en 1847, il a alors vingt-six ans)”²⁹⁵ ». Lui-même, avoue-t-il, éprouve ce désir et peut-être même plus que quiconque : « Autant que je puisse être lucide, je sais qu'en ce qui me concerne, j'écris pour contenter un *désir* (au sens fort du terme) : le *Désir d'Écrire*²⁹⁶ ».

Mais Roland Barthes ne s'arrête pas là. Il ne se contente pas de concéder à sa vieille ennemie, la Doxa, que l'œuvre naît d'ordinaire du désir d'écrire. Il va beaucoup plus loin. Il ne craint pas, en effet, de lui concéder également que, quand un écrivain est saisi du désir d'écrire, il a généralement non seulement le sentiment d'avoir quelque chose à dire, mais aussi d'entrevoir plus ou moins confusément ce qu'il a envie de dire. C'est du moins ce qui ressort de ces lignes : « Celui qui veut écrire, que fantasme-t-il, puisque je me place du point de vue du désir ? Que fantasme-t-il dans l'œuvre à faire ? Sous quelle espèce la voit-il ? Qu'est ce qui, en elle, lui fait envie de telle sorte que cette envie *puisse* (au sens fort du terme puisque tout est là) se transformer en

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 43.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 256.

²⁹⁶ *La préparation du roman*, Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80, éditions du Seuil, 2015, p. 242.

travail concret (et patient) ? Autrement dit, quelle *image-guide* (quelle image-motrice, aurait-on dit autrefois) va-t-il choisir pour placer dans son programme de vie et dans son programme de travail l'Œuvre à faire ? ²⁹⁷ ».

Chose étrange, l'écrivain, qui a donc déjà une certaine idée de ce qu'il va dire, décide alors de se mettre au travail. Et, chose encore plus étrange, ce travail se révèle laborieux. Il griffonne quelques lignes, il les raye rageusement ; il en griffonne d'autres qu'il raye également avant de finir par jeter la feuille dans la corbeille à papiers et d'en reprendre une autre, tout en pestant contre Roland Barthes qui prétend que c'est le langage qui parle et non l'auteur. Mais, peu à peu, son travail s'organise, il écrit des fragments de plus en plus longs qu'il ne raye que de plus en plus rarement, l'œuvre future comme à prendre forme et le jour arrive enfin où l'écrivain a le sentiment que son œuvre est maintenant sur les rails. « La période qui précède le démarrage de l'œuvre » est, nous dit Roland Barthes, « comme un mouvement compliqué, d'hésitations, de tentatives, d'échecs, un peu comme un moteur qui cherche à partir et qui a des ratés, qui n'arrive pas à prendre et puis "tout d'un coup" (évidemment un "tout d'un coup" qui risque d'être assez mythique), le moteur démarre, ça tourne, c'est ce que j'ai appelé le "ça prend". L'Œuvre prend. Comme une mayonnaise qui prend ²⁹⁸ ».

Mais l'on n'est pas encore au bout des surprises qui attendent le lecteur de « La mort de l'auteur ». Roland Barthes, ne craint pas d'affirmer, en effet, que les « grands écrivains » sont tous habités par une volonté inébranlable et font tous preuve d'une incroyable puissance de travail : « Je voudrais faire remarquer d'abord que tous les "grands écrivains" – ceux qui ont produit une œuvre monumentale (unique ou en morceaux) – ont été animés ou doués d'une *volonté* (au sens platement psychologique), d'une opiniâtreté, d'un entêtement, d'un courage absolument *incessants* : volonté de travail, volonté de correction, volonté de copiage, qui s'exerçait dans toutes les conditions possibles. Lisez les vies de ces grands écrivains, vous serez ahuris en général par le courage, l'opiniâtreté et la volonté que l'activité d'écriture représente ²⁹⁹ ». Et il ajoute quelques lignes plus loin : « Le travail de l'écrivain est en quelque sorte *insubmersible*. On ne peut le couler. Il flotte toujours, quoiqu'il arrive, il remonte. L'image simple et forte appelée par cette obstination du travail c'est celle du "bon

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 323.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 468.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 450.

ouvrier”. L’écrivain est un “bon ouvrier” au sens évidemment un peu passéiste du mot ³⁰⁰ ».

Rien n’est plus vrai assurément, mais comment ne pas se frotter les yeux quand on lit de tels propos sous la plume de Roland Barthes ? Comment ne pas se frotter les yeux quand il nous invite à lire « les vies des grands écrivains » ? Dans « La mort de l’auteur », comme tous les tenants de la nouvelle critique, il ne manquait pas de faire sienne la distinction radicale que Proust a prétendu établir entre le moi de la vie quotidienne et le moi de la création littéraire, alors même que toute son œuvre ne cesse d’aller à l’encontre de cette assertion. Peu s’en faut qu’il nous invite maintenant à lire Taine et Sainte-Beuve ! Comment ne pas se frotter aussi les yeux quand il affirme que « L’écrivain est un “bon ouvrier” » ? Peu s’en faut qu’il ne cite La Bruyère : « C’est un métier de faire un livre comme de faire une pendule ³⁰¹ ». Cette fois-ci, pourtant il semble se rendre compte que le mot « métier » risque de déconcerter les jobarthiens, et il évoque le besoin de s’excuser d’employer un mot au « sens évidemment un peu passéiste ». Mais il n’y a pas que ce mot qui, dans *La Préparation du Roman*, va à l’encontre de tout ce qu’autrefois Roland Barthes affirmait péremptoirement. Il semble avoir complètement abandonné l’absurdité qui était jusque-là son fond de commerce pour la lapalissade. En ce qui concerne l’auteur, non seulement Roland Barthes ne croit manifestement plus qu’il est mort, mais, il semble avoir compris, à l’instar de tout un chacun, qu’un auteur, du moins un auteur digne de ce nom, est quelqu’un qui a quelque chose à dire, qui sait ce qu’il veut dire et qui s’efforce de le dire le mieux possible parce qu’il souhaite être compris le mieux et le plus tôt possible du plus grand nombre de lecteurs possible.

Le dogme de la mort de l’auteur est sans doute le plus haut sommet de cette grande chaîne d’absurdités que constituent le structuralisme et la nouvelle critique. Mais d’autres sommets aussi méritent d’être au moins survolés. C’est le cas notamment d’un autre dogme de la nouvelle critique, celui de « l’autoréférentialité » de la littérature. N’en doutons pas ! la littérature est « autoréférentielle » c’est-à-dire qu’elle ne parle jamais que d’elle même. La littérature n’a jamais qu’un seul sujet : c’est la littérature.

L’infinie diversité des œuvres littéraires et des sujets dont elles parlent semblerait indiquer que la littérature s’intéresse à tout. Mais c’est une illusion de petit bourgeois borné et il faut dénoncer, avec Philippe Sollers, « ce préjugé qui

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Les Caractères*, « Des ouvrages de l’esprit », 3, Garnier, 1962, p. 67.

consiste à croire qu'une écriture doit exprimer quelque chose qui ne serait pas donnée dans cette écriture, quelque chose sur quoi l'unanimité pourrait être réalisée rapidement ³⁰² ». On a pourtant quelque peine à croire que, lorsque, dans *Femmes*, Sollers nous parle de ses couilles, qu'une de ses maîtresses, peu dégoûtée, aime à gratter et de son sperme, qu'une autre, encore moins dégoûtée, se plaît à déguster, il nous parle bien de littérature.

Comme la théorie mimétique, qui a valu à René Girard d'être célébré comme le « Darwin des sciences humaines ³⁰³ », la thèse de l'autoréférentialité de la littérature se heurte à une objection aussi simple que mortelle. René Girard affirme qu'on ne désire jamais que ce qu'un autre désire et parce qu'il le désire. Mais, s'il avait raison, personne n'aurait jamais rien désiré, car il a bien fallu que quelqu'un commence. De même, si la littérature n'a jamais parlé que de la littérature, comment a-t-elle pu naître ?

On ne devient pas écrivain parce qu'on a envie de parler des écrivains. On ne devient pas un auteur en ne parlant que de littérature. On devient écrivain parce que l'on a envie d'être soi-même un écrivain, c'est-à-dire quelqu'un qui a envie de dire ce que lui seul pouvait dire. On devient auteur parce que l'on a envie non pas de parler de littérature, mais d'en faire. Celui qui ne parle que de littérature, ce n'est pas l'écrivain, c'est le critique. L'écrivain, lui a mieux à faire. Le critique analyse, explique, commente les œuvres des écrivains, mais il ne crée pas. C'est le propre de l'écrivain.

Certes le critique et l'écrivain, qui consacrent tous les deux leur vie aux livres, ne sont pas séparés par un fossé infranchissable. L'écrivain peut se faire critique et parler de littérature ; le critique peut se faire écrivain et faire de la littérature. Les plus grands auteurs eux-mêmes peuvent écrire des œuvres qui relèvent à la fois de la littérature et de la critique comme Molière dans *La Critique de l'École des Femmes* et, bien sûr, Boileau dans *l'Art poétique*, dans ses *Satires* et ses *Épîtres*. Le critique peut faire œuvre littéraire, s'il ne se contente pas d'analyser les textes de façon aussi précise que possible et se permet d'agrémenter ses analyses de remarques personnelles et s'il use d'un style suffisamment recherché. Si je peux me permettre de manquer à la modestie, je prendrai pour exemple mon analyse du texte d'Agrippa d'Aubigné sur la résurrection des morts que j'ai évoquée plus haut. Elle me paraît relever,

³⁰² *Logiques*, éditions du Seuil, p. 236.

³⁰³ « Je vous nomme désormais "le nouveau Darwin des sciences humaines" », lui a déclaré Michel Serres en le recevant à l'Académie française le 15 décembre 2005. Voir René Girard et Michel Serres, *Le Tragique et la pitié, Discours de réception de René Girard à l'Académie française et réponse de Michel Serres*, Le Pommier, 2007, p. 63.

en effet, à la fois de la critique, dans la mesure où il s'agit d'une véritable explication de texte, et de la littérature, dans la mesure où l'on y trouve une succession de remarques bouffonnes qui visent à tourner en dérision le dogme de la Résurrection et se situent dans la droite ligne de Fontenelle dans sa *Lettre au marquis de La Fare, de la résurrection des corps*³⁰⁴ et de Voltaire dans l'article « Résurrection » du *Dictionnaire philosophique*.

Mais, même si le même homme peut les exercer l'une et l'autre et parfois les exercer en même temps, il n'en reste pas moins que l'activité de l'écrivain et celle du critique sont essentiellement différentes. Roland Barthes prétend pourtant abolir cette différence. Il prétend, dans les dernières pages de *Critique et vérité*, conférer au critique le statut d'écrivain à part entière. Mais cette promotion risque fort de causer sa perte. Devenu auteur, comment pourrait-il échapper au triste sort que Roland Barthes réserve à celui-ci, dont il a décrété la mort ?

Un autre grand dogme de la nouvelle critique est étroitement lié à celui de l'autoréférentialité de la littérature, celui de l'intertextualité. Ce mot a été forgé par Julia Kristeva. « Tout texte, déclare-t-elle, se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³⁰⁵ » et plus loin : « Le livre renvoie à d'autres livres [...] et donne à ces livres une nouvelle façon d'être, élaborant ainsi sa propre signification³⁰⁶ ».

Roland Barthes a bien sûr été tout de suite séduit par cette notion et s'est empressé de la reprendre à son compte. « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques ; des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets³⁰⁷ ».

³⁰⁴ Voir *Rêveries diverses. Opuscules littéraires et philosophiques*, éditions Desjonquères, Paris, 1994, pp. 121-123.

³⁰⁵ *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 85.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

³⁰⁷ « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, 1973, O. C., tome IV, p. 451.

Passons sur le fait que ce dogme se heurte à la même objection mortelle que celui de l'autoréférentialité de la littérature. Si le texte était toujours tissé d'autres textes, personne n'aurait encore jamais écrit le moindre texte. Certes, il y a des textes qui ne sont guère, en effet, que des tissus de citations. C'est notamment le cas de beaucoup de travaux universitaires et ceci pour deux raisons essentielles. Cela permet tout d'abord, de noircir du papier rapidement et sans se fatiguer les méninges ; il est aussi et surtout très utile de citer le plus grand nombre d'universitaires possible, et de citer en priorité ceux qui sont les plus influents, en prenant soin d'agrémenter ces citations de remarques louangeuses, si l'on désire faire une carrière aussi rapide et brillante que possible.

Mais un compilateur n'est pas un écrivain. Celui-ci, d'ordinaire, se garde bien d'abuser des citations et Montaigne fait, sur ce point, figure d'exception. Malebranche est tout à fait fondé à reprocher, dans *La Recherche de la vérité*³⁰⁸, à l'auteur de l'essai « Du pédantisme » d'être lui-même un pédant. Quoi qu'il en soit, si l'on y trouve, en effet, beaucoup de citations inutiles, les *Essais* sont heureusement bien plus qu'un tissu de citations ; ils sont l'œuvre d'un grand, d'un très grand écrivain. Mais, pour Roland Barthes, un texte peut être un tissu de citations sans, pour autant, que celles-ci soient explicites et présentées comme telles. Elles restent le plus souvent implicites. Ce sont des « citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets ». Roland Barthes se contente pourtant de l'affirmer sans jamais essayer d'analyser un texte précis pour tenter d'en dégager les innombrables citations cachées qu'il est censé recéler.

Roland Barthes semble croire que, même s'ils n'en ont pas conscience, la tête des écrivains est farcie de citations d'innombrables auteurs qui toutes brûlent d'impatience de se glisser, quitte à se déguiser et à devenir totalement méconnaissables, dans le texte que l'auteur est en train d'écrire. Mais tous les écrivains n'ont pas nécessairement lu beaucoup de livres, même si, d'ordinaire, ils en ont lu plus que le commun des mortels. De plus et surtout, comme celle des musiciens, des peintres et des créateurs en général, leurs vocations se manifestent très souvent de manière précoce. Ce qui déclenche une vocation d'écrivain, c'est le fait d'avoir quelque chose à dire et d'avoir le sentiment que l'on est capable de trouver les mots et les formules qui permettront de le dire d'une manière particulièrement efficace.

³⁰⁸ Voir Livre III, III^o partie, chapitre V, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, pp. 275sq.

Roland Barthes, il est vrai, nous propose aussi, dans l'article de *l'Encyclopaedia universalis*, une conception de l'intertextualité tout à fait acceptable puisqu'elle relève de la lapalissade comme en témoigne cette phrase : « Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques ; des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui ³⁰⁹ ». Comment ne pas être ici d'accord avec Roland Barthes ? Autant il est difficile d'admettre qu'un texte n'est qu'un tissu de citations explicites ou implicites, autant il est facile d'admettre qu'il est un tissu de mots et d'expressions préexistants. Il peut certes, arriver qu'un écrivain emploie des mots qu'il a forgés lui-même, mais il faut bien reconnaître qu'il se contente presque toujours de reprendre paresseusement des mots qui existent déjà.

N'hésitons pas à le dire : les théories que la nouvelle critique a développées, les idées fortes sur lesquelles elle prétend s'appuyer sont toutes plus absurdes les unes que les autres. Leur genèse est toujours la même et elle est très simple. On part d'une vérité évidente que jamais personne n'avait encore songé à contester et l'on déclare hardiment qu'elle est totalement obsolète et qu'il ne faut pas hésiter à en prendre carrément le contrepied. On part d'une notion sur laquelle personne n'éprouvait le besoin de s'interroger que parce que tout le monde s'accordait pour lui donner la même signification, et on en donne une définition qui la vide de tout sens.

C'est le cas, au premier chef, de la notion de sens. Le seul fait de s'interroger sur la notion de sens est une démarche absurde puisque l'on ne peut se demander quel est le sens du mot sens que si l'on connaît déjà la réponse. Prétendre renouveler le sens du mot sens relève de la même absurdité fondamentale. Cela ne peut donc se faire qu'en vidant le mot sens de son sens comme le fait la nouvelle critique avec la notion de pluralité du sens.

On ne peut de même renouveler la notion de lecture qui, elle non plus, n'a nul besoin d'être renouvelée, qu'en la subvertissant totalement et en mettant la charrue devant les bœufs. On l'a vu, les tenants de la nouvelle critique se plaisent à parler d'émetteur et de destinataire, à nous expliquer que le premier, l'écrivain ou plus exactement le scripteur, émet un message à destination du second, le lecteur, et pour être plus sûr qu'on les comprenne bien, ils prennent généralement soin de relier les deux mots par une petite flèche. On pourrait donc croire, que, comme pour le *vulgum pecus*, le lecteur est pour eux d'abord un récepteur, c'est-à-dire quelqu'un qui prend note de ce qu'écrit l'auteur, qui

³⁰⁹ *Loc. cit.*

essaie de comprendre du mieux possible ce qu'il a voulu dire tout en gardant, bien sûr, la liberté d'être ou non d'accord avec lui, d'aimer ou de ne pas aimer ce qu'il écrit. Mais il n'en est rien. Devant le texte littéraire, le lecteur n'est pas condamné à admettre qu'il ne veut dire que ce que l'auteur a voulu. Bien au contraire, il peut, il doit décider lui-même du sens du texte. « Le lecteur agit le texte », nous dit Roland Barthes.

Rien d'étonnant alors si l'auteur passe à la trappe. Quand il était en train d'écrire, il se croyait le seul maître à bord. Mais la nouvelle critique l'a dépossédé de toutes ses prérogatives. Il pensait être le mieux placé pour savoir ce qu'il avait voulu dire. Il se prenait naïvement pour un *auctor*, alors qu'il n'est qu'un « scripteur », qu'un simple scribe à qui le langage dicte ce qu'il doit écrire, comme l'ange Gabriel qui dictait à Mahomet les versets du Coran.

Quant à la littérature, la nouvelle critique l'enterre aussi en croyant la sacrifier. En décrétant qu'elle ne parle jamais que d'elle-même, et qu'un texte littéraire est un tissu de citations, elle la réduit à n'être plus qu'un jeu pour les snobs et les cuistres.

Au total, le structuralisme et la nouvelle critique ont ruiné toutes les grandes notions qu'ils prétendaient renouveler. Mais, si leurs idées ont hélas ! rencontré une très large audience dans le monde universitaire et intellectuel ainsi que dans les médias, elles n'ont jamais eu de réelle influence sur le grand public. Le sens commun, qu'elles ont prétendu abolir, a fort bien résisté. Il n'a même pas été ébranlé.

Postface

La « nouvelle critique », Raymond Picard fut le premier à le dire, a été une immense imposture. La seconde moitié du XX^e siècle a vu se développer une énorme, une monstrueuse escroquerie. On a voulu persuader les étudiants et tous ceux qui s'intéressent à la littérature, qu'ils ne pouvaient aborder les textes littéraires que bardés de Barthes et d'autres barbacoles abscons et rébarbatifs, qui accablent leurs lecteurs de vocables barbares. On a voulu les persuader qu'ils devaient lire non seulement les spécialistes de la littérature, mais aussi et même d'abord les philosophes, les psychologues, les psychanalystes, les sociologues, les ethnologues, les anthropologues, les sémiologues, les stylisticiens, les sémio-stylisticiens et le plus de linguistes possibles. On a voulu les persuader qu'ils ne pouvaient lire Rabelais, Montaigne Corneille, Racine Molière La Fontaine Voltaire, Rousseau, Chateaubriand, Balzac, Hugo, Flaubert, Baudelaire, Zola, Proust... sans avoir lu d'abord, outre Roland Barthes, non seulement Marx et Freud, mais Alfred Adler, Theodor Adorno, Louis Althusser, Michel Arrivé, Erich Auerbach, J. L. Austin, Gaston Bachelard, Alain Badiou, Michaël Baktine, Charles Bally, Jean Baudrillard, Jean Bellemin-Noël, Walter Benjamin, Leo Bersani, Bruno Bettelheim, Maurice Blanchot, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Jean-Claude Chevalier, Noam Chomsky, Hélène Cixous, Jean Cohen, Jonathan Culler, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Serge Doubrovsky,

Oswald Ducrot, Gilbert Durand, Jean Duvignaud, Terry Eagleton, Umberto Eco, Michel Foucault, Erich Fromm, Northrop Frye, Hans-Georg Gadamer, Gérard Genette, René Girard, Lucien Goldmann, Algirdas Julien Greimas, Félix Guattari, Jürgen Habermas, Philippe Hamon, Martin Heidegger, Louis Hjelmslev, Luce Irigaray, Wolfgang Iser, Norman Jakobson, Hans Robert Jauss, Carl Gustav Jung, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Bruno Latour, Claude Lévi-Strauss, Georg Lukács, Dominique Maingeneau, Herbert Marcuse, Charles Mauron, Maurice Merleau-Ponty, Henri Meschonnic, Christian Metz, Georges Molinié, Edgar Morin, Charles Sanders Peirce, Georges Poulet, Vladimir Propp, François Rastier, Jean Ricardou, Jean-Pierre Richard, Michaël Riffaterre, Alain Robbe-Grillet, Marthe Robert, Nicolas Ruwet, Ferdinand de Saussure, John Searle, Michel Serres, Leo Spitzer, Jean Starobinski, Lucien Tesnière, Gilles Thérien, Tzvetan Todorov, Nicolaï Sergueïevitch Troubetzkoy, Anne Ubersfeld, Roch Valin, Alain Viala, Austin Warren, René Wellek, Slavoj Žižek et d'autres encore. Je ne prétends pas, bien sûr, que tous ces auteurs sont dénués d'intérêt, mais j'affirme qu'aucun d'eux n'est indispensable et que très rares sont ceux qui, comme un Erich Auerbach ou un Leo Spitzer, peuvent très occasionnellement dire quelque chose d'un peu utile à une meilleure intelligence des textes.

Pour les adeptes de la nouvelle critique, avant d'aborder un texte littéraire, il faudrait également se poser toujours deux questions essentielles : « Qu'est-ce qu'un texte ? » et « Qu'est-ce que la littérature ? » Mais il serait tout à fait prématuré de se les poser avant de s'être posé d'autres questions encore plus essentielles : « Qu'est-ce que la langue ? », « Qu'est-ce que le langage ? » et bien sûr : « Qu'est-ce que le sens ? » et d'avoir trouvé les réponses. À ce compte-là, avant d'écouter, de faire ou de composer de la musique, il faudrait nécessairement se demander « Qu'est-ce que la musique ? », mais seulement après s'être demandé « Qu'est-ce que le son ? ». On ne pourrait non plus goûter la peinture et, à plus forte raison, manier le pinceau, sans s'être d'abord demandé « Qu'est-ce que la peinture ? », et cela seulement après s'être demandé « Qu'est-ce que la couleur ? ».

Les tenants de la nouvelle critique prétendent imposer à tous ceux qui veulent se lancer dans les études littéraires d'apprendre au préalable à utiliser toutes sortes d'outils parfaitement inutiles, à mettre en œuvre toutes sortes de méthodes parfaitement vaines et d'absorber les ouvrages hautement rébarbatifs d'innombrables barbacoles. Et chose à peine croyable, ils affirment en même temps qu'un texte littéraire ne saurait avoir de sens bien défini, chaque lecteur étant libre de l'interpréter à sa guise. Ils brandissent un énorme trousseau de clés

dont ils nous disent qu'elles sont toutes indispensables pour avoir accès à l'œuvre littéraire, et, en fin de compte, ils proclament hautement, car c'est là sans doute le plus fondamental de tous leurs dogmes, que l'œuvre est « ouverte »³¹⁰. Comment ne pas être alors tenté de se demander, si, en plus d'être des cuistres et des escrocs, beaucoup d'entre eux, à l'instar de Roland Barthes, ne sont pas aussi et d'abord de parfaits crétins ?

Redisons-le pour conclure, ce n'est pas quelque chose d'extraordinaire, de quasi impossible, que de comprendre un texte littéraire, que de bien le comprendre. C'est, en effet, à de très rares exceptions, ce que souhaite l'auteur ; c'est à quoi il s'est employé de son mieux ; c'est vers quoi ont tendu tous ses efforts. Un écrivain n'écrit pas pour être décrypté par les critiques ; il écrit pour être compris par les lecteurs. Persuadé d'être mieux placé que quiconque pour savoir ce qu'il veut dire, il est aussi persuadé qu'il peut le dire mieux que quiconque. En conséquence il n'attend rien d'autre de son lecteur que de le lire avec attention.

Cela ne signifie pas pour autant que les critiques ne servent à rien. Certes, un critique n'est pas un créateur et son rôle a nécessairement un caractère subalterne, même si ce n'est nullement l'avis d'un Roland Barthes qui est intimement convaincu que le *Sur Racine* est beaucoup plus important que les tragédies de Racine et que le principal mérite de celui-ci est d'avoir permis le *Sur Racine*. Mais le critique qui, à la différence du simple lecteur, relit sans cesse les grandes œuvres sur lesquelles il travaille, peut néanmoins, à défaut de renouveler en profondeur leur interprétation, comme la nouvelle critique prétend sottement le faire, aider le lecteur à apprécier d'une manière plus complète et plus précise le travail de l'auteur, comme je crois être souvent parvenu à la faire. Tout au long de ma carrière³¹¹, j'ai combattu l'imposture du structuralisme et de la nouvelle critique. Je l'ai fait directement en prenant sans cesse leurs adeptes la main dans le sac en train de truquer et de torturer les textes et en démontant

³¹⁰ Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Points essais, Seuil, 1963 ;

³¹¹ Celle-ci a, bien sûr, pâti de mon incessant combat contre la nouvelle critique. Bien incapables de réfuter mes arguments, mes adversaires ont préféré bloquer ma carrière. Largement majoritaires, Georges Molinié en tête, au Conseil National des Universités, ils ont obstinément refusé de m'inscrire sur la liste de qualification à la fonction de professeur d'université. Agrégé de lettres classique, ancien élève de la rue d'Ulm, docteur d'État, Prix de la Critique de l'Académie française, auteur d'un livre, *Assez décodé !* qui avait eu un grand retentissement, j'étais pourtant, semble-t-il, le candidat à inscrire en priorité. Mais ils ont préféré inscrire des candidats qui n'étaient même pas agrégés et dont personne ne lirait jamais la thèse.

leurs théories pour en révéler toute l'absurdité. Je l'ai fait aussi, indirectement mais peut-être plus efficacement encore, en pratiquant une critique claire et éclairante qui ne tenait aucun compte des apports prétendument irremplaçables de la nouvelle critique.

DU MÊME AUTEUR

Une Croix sur le Christ, Roblot, 1976, distribution La Libre Pensée, 10-12, rue des Fossés-Saint-Jacques, 750005 PARIS.

Assez décodé ! Roblot, 1978, (Prix de la Critique de l'Académie française, 1979), nouvelle édition, Eurédit, 2005.

Un Marchand de salades qui se prend pour un prince. Réponse du « petit Pommier » au « grand Barberis », Roblot, 1986 ; nouvelle édition sous le titre *Du Misanthrope. De son interprétation et de la prétendue pluralité du sens*, Eurédit, 2007.

Roland Barthes, ras le bol ! Roblot, 1987 ; nouvelle édition, Eurédit, 2005.

Le Sur Racine de Roland Barthes, SEDES, 1988, (publié avec le concours du C.N.R.S.) ; nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Eurédit, 2008.

Explications littéraires I : Mme de Lafayette, Chateaubriand, Mallarmé, Giraudoux, SEDES, 1990 ; réédition, Eurédit, 2005.

Explications littéraires II : Agrippa d'Aubigné, Molière, Montesquieu, Laclos, Apollinaire, SEDES, 1993 ; réédition Eurédit, 2005.

Études sur Le Tartuffe, SEDES, 1994 ; réédition Eurédit, 2005.

Études sur Britannicus, SEDES, 1995 ; nouvelle édition revue et corrigée Eurédit 2007.

Études sur les Maximes de La Rochefoucauld, Éditions Interuniversitaires, 1998 ; réédition Eurédit, 1999.

Études sur La Princesse de Clèves, Eurédit, 2000.

Ô Blaise ! à quoi tu penses ? Essai sur les Pensées de Pascal, Espaces de liberté, Éditions du Comité d'action laïque, Bruxelles, 2003 ; réédition, Kimé 2015.

Explications littéraires III : Bossuet, Racine, Baudelaire, Eurédit, 2005.

Études sur le dix-septième siècle, Eurédit , 2006.

Sanglades, Eurédit, 2006 ; nouvelle édition augmentée, Eurédit, 2010.

Sigmund est fou et Freud a tout faux, de Fallois, 2008, prix Joseph Saillet de l'Académie des Sciences morales et politiques.

Études sur le Dom Juan de Molière, Eurédit, 2008.`

Études littéraires : Ronsard, Molière, Bossuet, Racine, Rousseau, Chateaubriand, Apollinaire, Eurédit, 2009.

René Girard, un allumé qui se prend pour un phare, Kimé, 2010.

Explications littéraires IV : Montaigne, Pascal, Diderot, Flaubert, Eurédit, 2010.

Thérèse d'Avila, très sainte ou cintrée ? Étude d'une folie très aboutie, Kimé, 2011

Explications littéraires V : Molière, Bossuet, Montesquieu, Eurédit, 2012.

Rire et colère d'un incroyant, Kimé, 2012

Être girardien ou ne pas être. Shakespeare expliqué par René Girard, Kimé, 2013

Défense de Montesquieu. Sur une lecture absurde du chapitre "De l'esclavage des nègres", Eurédit, 2014.

Freud et Léonard de Vinci. Quand un déjanté décrypte un géant, Kimé, 2014.

La Psychopathologie de la vie quotidienne. Quand Freud déménage du matin au soir, Kimé, 2015.

Piques et polémiques, Kimé, 2017.

Roland Barthes, grotesque de notre temps, grotesque de tous les temps, Kimé, 2017.

Joyeusetés freudiennes, Kimé, 2018.

Loufoqueries freudiennes. La psychanalyse de l'Homme aux loups, Kimé, 2020.